П 229
47г

2

1947

ИСКУССТВО КИНО

СОДЕРЖАНИЕ

Новая победа сталинского блока 1

Д. ЕРЕМИН. О некоторых задачах кинодраматургии 3

В. ГОРОДИНСКИЙ. „Глинка" . . . 7

Н. ОТТЕН. Законы жизни и законы жанра 12

В. ВОЛЬКЕНШТЕЙН. Драма и эпос в кино 16

Л. ПОГОЖЕВА. Диалог в сценарии и фильме 19

Б. БЕГАК. Правда детского образа 22

ЗА РУБЕЖОМ. А. ЭРШТРЕМ. Американские фильмы, премированные в 1947 году . . . 26

А. СОБОЛЕВ. Французская кинематография в 1946 году . . . 28

БИБЛИОГРАФИЯ. Л. КОСМАТОВ. Полезная книга 31

ХРОНИКА 32

На обложке: кадр из фильма „Глинка". Сценарий и постановка Л. Ариштама. Операторы А. Шеленков и Иоланта Чен. Саша Соболев в роли юного Глинки.

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва 1947

ФЕВРАЛЬ
1947

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
№ 2

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

НОВАЯ ПОБЕДА СТАЛИНСКОГО БЛОКА

Закончились выборы в Верховные Советы союзных и автономных республик. В обстановке величественного подъема трудящихся всех национальностей, населяющих Советский Союз, избраны в верховные органы государственной власти кандидаты сталинского блока коммунистов и беспартийных. Это—четвертая историческая победа сталинского блока: на первых выборах в Верховный Совет СССР в 1937 году, на первых выборах в Верховные Советы союзных и автономных республик в 1938 году и на вторых выборах в Верховный Совет в 1946 году советские избиратели отдавали свои голоса лучшим представителям народа, волею народных масс выдвинутых на высокий и почетный пост советского депутата. Народ-герой, народ-победитель, народ-созидатель — советский народ, самоотверженно борющийся за дальнейший расцвет нашей родины, за полную победу коммунизма в нашей стране, еще раз уверенно использовал могущественное оружие борьбы за новые победы — великие принципы советской демократии. Победа блока коммунистов и беспартийных на выборах 9, 14 и 16 февраля 1947 года еще более укрепляет единство всех республик Советского Союза, демонстрируя общность их интересов, стремлений и помыслов о силе, благе и величии нашей социалистической родины — Советского Союза.

Товарищ Сталин указал, что избирательная кампания есть «суд избирателей над коммунистической партией, как над партией правящей». Голосуя за депутатов сталинского блока, народ свободно и уверенно заявил, что политика большевистской партии—руководящей силы нашего общества—всецело и полностью отвечает жизненным интересам граждан всех советских республик, интересам всех народов, объединенных великим Советским Союзом.

Единодушно наш народ продемонстрировал всему миру свое непреклонное решение следовать и в дальнейшем политике большевистской партии, свою могучую поддержку советского государства, свое безграничное доверие к кандидатам блока коммунистов и беспартийных.

Списки депутатов возглавляются именем гениального вождя и организатора наших побед, именем великого Сталина. Это имя, воплотившее в себе гордость, любовь, силу и славу, лучшие чаяния и передовые помыслы советского народа, с особенной силой звучало в сердцах избирателей. Это имя — порука тому, что надежды, возлагаемые народом на своих депутатов, будут осуществлены, воплощены в жизнь. Это имя — символ наших блистательных достижений, путеводная звезда наших грядущих побед.

Среди депутатов — славная плеяда выдающихся государственных деятелей Советского Союза, ближайших сподвижников Сталина, лучших сынов большевистской партии — товарищи Молотов, Берия, Жданов, Ворошилов, Микоян, Каганович, Андреев, Маленков, Хрущев, Шверник, Вознесенский, Булганин, Косыгин, Кузнецов, Патоличев, Попов, Шкирятов, члены ЦК ВКП(б) и наши министры.

Среди депутатов—тысячи передовых советских людей всех национальностей и разнообразнейших профессий. Их имена хорошо известны и дороги всем советским людям.

Среди депутатов — лучшие деятели литературы, живописи, скульптуры, архитектуры, музыки и театра, передовые советские художники, любимые народом, отдавшие все силы своего таланта славному делу служения народу. В числе депутатов — творческих работников советского искусства — есть художники, много и плодотворно работавшие в области самого массового из искусств — кино.

Трудящиеся героического Ленинграда избрали в депутаты Верховного Совета РСФСР народного артиста, лауреата Сталинской премии Николая Константиновича Черкасова. Популярнейший артист советского кинематографа, создатель целой галлереи образов прогрессивных деятелей русского государства и русской культуры — Александра Невского, Ивана Грозного (в первой серии фильма), Максима Горького, профессора Полежаева, исполнитель ролей во множестве фильмов, разнообразных по тематике и по жанру, выдающийся артист ленинградского театра, Черкасов является подлинно народным артистом, отдающим свой талант народу, умеющим создавать для народа подлинные культурные ценности. Н. К. Черкасов был избран в Верховный Совет РСФСР в 1938 году и всей своей деятельностью — и как художник и как государственный деятель — оправдал высокое доверие своих избирателей. Отвечая на тысячи писем, встречаясь со своими избирателями лично, Черкасов проявил себя, как инициативный, энергичный, отзывчивый и справедливый депутат. Велики его заслуги и в деле организации творческих коллективов, обслуживавших солдат и офицеров на фронтах Отечественной войны и героических тружеников тыла. В суровые дни ленинградской блокады Черкасов—организатор и руководитель агитвзвода—Театра народного ополчения—был в рядах защитников города-героя. После войны талантливый артист создал несколько запоминающихся образов советских людей. Трудящиеся Ленинграда вновь выбрали своего любимого артиста в депутаты Верховного Совета РСФСР.

Народный артист СССР Николай Константинович ЧЕРКАСОВ — депутат Верховного Совета РСФСР по Куйбышевскому избирательному округу Ленинграда

Депутаты Верховного Совета РСФСР композиторы В. Шебалин и Д. Шостакович, писатели Б. Горбатов, В. Катаев, В. Лебедев-Кумач хорошо известны своими работами в советской кинематографии.

Армянский народ избрал в Верховный Совет своей республики народного артиста Армянской ССР Давида Мелкумовича Маляна, создавшего ряд прекрасных образов в лучших армянских кинофильмах: «Пэпо», «Зангезур», «Давид-бек», «Севанские рыбаки». В Верховный Совет Грузинской ССР избран народный артист СССР Акакий Васадзе, в Верховный Совет Латвийской ССР—драматург и сценарист В. Лацис, в Верховный Совет Белорусской ССР—Министр кинематографии БССР кинорежиссер Микола Садкович, в Верховный Совет УССР—драматург и киносценарист Александр Корнейчук.

Представители новой советской трудовой интеллигенции, активные строители социалистической культуры, передовые деятели киноискусства облечены любовью и доверием народов, избравших их в свои Верховные Советы. Это — еще одно свидетельство стремления советского народа к обогащению и расцвету нашей культуры.

Опыт избирательной кампании показал, какое огромное значение имеет киноискусство в организации пропагандистской и агитационной работы. По всей стране прошли предвыборные кинофестивали. Миллионы будущих избирателей просмотрели лучшие советские кинофильмы, посвященные истории нашей родины и истории большевистской партии, Великой Отечественной войне и социалистическому строительству. Особое значение имели такие фильмы, как «Депутат Балтики», «Член правительства», «Учитель» и другие, говорящие о принципах советской демократии, о депутатах, посылаемых народом в высшие органы Советского государства. Специальные хроникальные и документальные фильмы, посвященные кандидатам в депутаты Верховных Советов, рассказывали избирателям о жизни и деятельности, о боевых и трудовых подвигах людей, удостоенных высокой чести быть кандидатами сталинского блока коммунистов и беспартийных. Кинодокументы о выборах в Верховные Советы являются драгоценными материалами для летописи торжества советской демократии.

Непосредственное участие в работе избирательных комиссий, в агитации за кандидатов сталинского блока еще больше приблизило творческих работников советской кинематографии к народу, помогло им изучить его политические, культурные и художественные запросы, что несомненно положительно отразится на творческой деятельности кинематографистов—агитаторов и пропагандистов передовых идей советской демократии.

Выборы в Верховные Советы союзных и автономных республик — светлый праздник, новая блестящая победа нашей социалистической Родины.

Окрыленные этой новой всенародной победой, творческие работники советского кинематографа должны отдать все свои силы и способности на создание произведений искусства, достойных нашей социалистической Родины, достойных нашего великого народа, сплоченного вокруг советского правительства и готового к новым подвигам и победам.

О НЕКОТОРЫХ ЗАДАЧАХ КИНОДРАМАТУРГИИ

Дм. ЕРЕМИН

Практическую задачу наших авторов-сценаристов можно сформулировать в одной фразе: обеспечивать производство советских художественных кинофильмов необходимым количеством высокоидейных, творчески зрелых сценариев, ибо именно эта практическая формула определяет собою весь комплекс сценарных задач, как идейно-творческих, так и организационных. Забвение этой конечной задачи, в сущности, и привело в итоге к тем многообразным идейно-творческим неудачам, которые проявились в деятельности советской кинематографии в 1946 году и были отмечены в соответствующих исторических партийных решениях.

Истекший год многому научил писателей-сценаристов и всех работников советской художественной кинематографии. С новой силой, в частности, была осознана и ведущая, основополагающая роль сценариста в создании фильма: от качеств сценария, от глубины и направления заложенных в нем идей, от жизненной правдивости и содержательности конфликтов, событий и образов, от художественной определенности характеров и судеб героев, от яркости и живости деталей в огромной степени зависит и качество будущей картины.

Конечно, появление художественной кинокартины — это результат очень сложной, многостепенной, многосторонней творческой и организационно-хозяйственной деятельности киноработников самых различных профилей и способностей. Киносценарий —лишь часть большого процесса. Он —только один из органов сложного целого. Но это — важнейший орган: если можно так выразиться, это — мозг, центральная нервная система единого «тела» фильма. Пусть зрители (а к сожалению, и многие критики в своих рецензиях на фильмы) часто не видят за живой тканью картины работу этой «нервной системы», но от ее деятельности зависит все.

Ибо писатель — это философ в кино. Он — моралист и учитель. Он — зачинатель борьбы за общественные идеалы, против пороков, против нарушений господствующих принципов добра и правды. Именно он предлагает актерам и режиссеру те или иные идейно-политические и творческие задачи, независимо от того, у него ли непосредственно они возникли или же подсказаны «со стороны». От идейно-художественного содержания сценариев зависит качество будущей кинокартины, пропагандистский, государственный успех которой, как известно, равен выигранному сражению...

В полной ли мере учтено это обстоятельство нашими авторами и теми людьми, которые призваны направлять и организовывать их творческую работу в кино? Думается, что нет. Дурная инерция известных ремесленнических принципов и нравов еще продолжает действовать, снижая, а иногда и губя эффект сценарной работы.

Уже после исторических постановлений ЦК ВКП(б) некоторые авторы все еще предлагают явно непродуманные, чреватые неудачами замыслы будущих фильмов, думают и дальше итти по проторенной дорожке создания чисто кабинетных сочинений, мелких и надуманных конфликтов и якобы неизбежных «жанровых условностей», особенно в области комедии.

Так, в первом варианте сценария одного из опытных авторов главный конфликт по смыслу целиком повторял вредный, ложный конфликт «Большой жизни»: достижение успехов «снизу» вопреки противодействию «сверху». Косность дирекции и одинокое новаторство ученого являются в этом сценарии основой сюжета. Фильм, поставленный по такому сценарию, убеждал бы зрителя в том, что официальное начало на производстве — в руках косных, консервативных людей, а все творческое и живое на наших заводах — в загоне. Ничего, кроме фальши и клеветы, этот досужий вымысел не принес бы зрителю.

Другой автор, исходя лишь из «красочности фактуры», настойчиво предлагал послать «кого-нибудь» в творческую командировку на «какую-либо» железнодорожную стройку, с тем чтобы потом по собранному «кем-то» материалу он как ремесленник написал бы сценарий. Можно не сомневаться в том, что написанный таким образом сценарий отличался бы всем, чем угодно, кроме знания предмета и живой убедительности картин реальной советской действительности.

Третий, тоже известный автор, ложно поняв задачу изображения передовых положительных явлений нашей действительности, создал сценарий, в котором герои действуют почти все время среди цветущих роз и красивых загородных вилл, играют в теннис, катаются на модных автомашинах и, между прочим, разговаривают на возвышенные морально-политические и хозяйственные темы, якобы демонстрируя этим высокую сознательность советского социалистического человека.

Многие авторы предлагают «приспособить» к сегодняшним планам их довоенные сценарии, как будто советская действительность 1940 года и советская действительность 1947 года представляют собой тождество...

Мы уже говорили об авторе-сценаристе, как о философе и политике, закладывающем моральные, идейно-политические и художественные основы будущего фильма. Но еще Маркс писал, что «философы не вырастают, как грибы из земли, они продукт своего времени, своего народа, самые тонкие, драгоценные и невидимые соки которого бродят в философских идеях. Тот же самый дух, который строит железные дороги руками ремесленников, строит философские системы в мозгу философов». И далее: «Всякая истинная философия есть духовная квинтэссенция своего времени».

Такой квинтэссенцией нашего времени является ленинско-сталинская теория и ее реальное активное общественное действие в виде политики большевистской партии и советского государства.

Совершенно очевидно, что передовой советский сценарист не может создавать произведения, достойные своего народа, не стремясь к сознательному и открытому выражению

этой «квинтэссенции своего времени», не сообразуясь с конкретными интересами политики партии и советского государства. Больше того, именно эти интересы должны стать его личными творческими интересами. Ибо «быть сознательным советским гражданином это значит понимать политику партии и Советского государства и всеми силами добиваться ее осуществления. Социалистическое сознание ускоряет движение советского общества вперед, умножает источники его силы и могущества. Поэтому неуклонное повышение политического и культурного уровня народа составляет жизненную потребность советского строя» (А. Жданов).

Уроки истекшего года были в этом смысле особенно поучительны. Благодаря им мы отчетливее осознали как благородную гражданскую и творческую необходимость задачу воинствующего служения средствами искусства делу повышения политического и культурного уровня народа, зрелую необходимость открытого идеологического наступления на ядовитые силы послевоенной реакции в капиталистических странах, реакции, которая не останавливается ни перед чем для умаления величия и справедливости нашего благородного дела.

Партийность и народность — основные качества нашего искусства. Они делают его поистине передовым, самобытным и доступным широчайшим массам зрителей и читателей. Борясь за эти великие качества, советские сценаристы все более отчетливо сознают необходимость работы прежде всего над современной темой, над созданием характера, образа, типа современного советского человека, передового представителя нашего социалистического послевоенного общества.

Создание героя своего времени всегда было главнейшей и самой плодотворной задачей искусства всех эпох и народов. Где лучше, где хуже, но передовые художники мира всегда стремились к тому, чтобы полнее выразить «лицо своего века», воплотив его с наибольшей содержательностью и пластической силой именно в типическом представителе, герое своего времени. Такой герой, появившись в жизни и в искусстве как следствие определенного развития общественных отношений, в свою очередь, становился причиной и вызывал, как образец и пример, массовое подражание у миллионов живых людей, зрителей и читателей. Вот почему выполнение важнейшей идейно-политической задачи советского искусства — «вести воспитательную работу в нашем народе, насаждать культуру, развивать в нашем народе новые вкусы и запросы, укреплять морально-политическое единство народа» (А. Жданов)— плодотворнее и вернее всего может быть осуществлено нами путем вдумчивого, сознательного и подлинно творческого воссоздания образа, типа, характера современного советского человека — сына своего народа, большевика, преобразователя, воинствующего социалистического гуманиста, с ясным взглядом на мир, с великими целями, с разумными и прекрасными моральными устоями, вооруженного знаниями законов природы и общества, жизнелюбца, мыслителя и волевого практика, сочетающего в себе воспитанную партией деловитость с широтой идейно-политических горизонтов.

Нашим авторам-сценаристам, актерам и режиссерам есть что показать нашему народу и всему миру в образах положительных героев советского общества. Для этого нет нужды итти боковым путем и добиваться решения поставленных перед нами идейно-творческих задач через воссоздание героев не нашего времени, а образов деятелей прошлого или героев классической литературы. Не отказываясь и от этой работы, имеющей большое общекультурное значение, мы не можем не предпочесть обращения к уму и сердцу современного зрителя в формах более ему понятных — путем создания сценариев и фильмов на современные темы, создания современных героев, современных советских образов и сюжетов. Именно этим всегда и отличалось наше передовое советское искусство.

Напомним, кстати, что путь развития буржуазного искусства был иным: буржуазия в области искусства и культуры сознательно шла прежде всего на заимствование и приспособление к своим нуждам «чужих» героев и сюжетов. Это понятно: «герой века», типичный «герой» буржуазии, особенно со времени ее откровенного превращения в класс империалистических хищников, был столь отвратителен и бесчеловечен по существу своих моральных устоев, идей и целей, что даже второстепенные буржуазные художники не были в состоянии обратиться к этому «герою» с уважением, как к положительному примеру для всего общества. Именно поэтому на определенных этапах истории они предпочитали рядиться в чужие одежды, в частности, приспосабливать для эстетических и культурно-политических нужд своего класса героев античного и дворянского мира. Этот факт был в свое время превосходно освещен еще Плехановым в его статьях по вопросам искусства и литературы, а Горькому позволил сделать убедительный вывод о том, что «имеется полное основание надеяться, что когда история культуры будет написана марксистами, — мы убедимся, что роль буржуазии в процессе культурного творчества сильно преувеличена, а в области литературы — особенно сильно, и еще более — в области живописи...».

Советскому автору в кино, как и зрителю, должны быть дороже и ближе современные советские герои, и закономерно, что недавнее чрезмерное увлечение тематикой и героями прошлого требует замены живым интересом к темам и образам, связанным с содержанием и перспективами нашего сегодняшнего строительства, с показом передового советского человека. При этом своеобразие задач нашего киноискусства таково, что выдвигает необходимость работы не просто над современными темами и образами независимо от того, какой этап в развитии советского общества они отражают. Своеобразие нашего киноискусства, обусловленное поразительной динамикой развития нашего общества по путям социалистического переустройства жизни, требует от сценариста неизменно итти в ногу с жизнью, не отставать от ее меняющихся конкретных потребностей и темпов. Многое из того, что было важным в 1940 году, теперь — «анахронизм»; многое из того, что волновало в годы войны, видоизменилось или наполнилось иным содержанием. Вот почему присущий советскому сценаристу кровный интерес к современной теме, к поискам современного героя должен сочетаться со способностью «схватывать на лету» основные живые потребности своего времени в их существенном, принципиальном выражении, а для этого сценарист должен изучать реальную действительность, ее волевые передовые начала, накапливать доподлинные впечатления жизни, стремиться к ее реальному, живому, содержательному изображению.

Мы уже говорили о том, что образ положительного героя в советском киноискусстве не может быть создан кабинетным путем. Он должен вырасти из живого соприкосновения художника с действительностью в ее наиболее существенных, определяющих проявлениях. Этот герой может быть создан не как арифметическая сумма дурных и хороших человеческих качеств, но лишь как образ истинно живого советского человека, в котором партийные, идейные, высокоморальные, жизнелюбивые, воинствующие волевые начала не могут не быть основными, ибо именно они позволили опрокинуть царский строй, преобразить лицо страны, изгнать и уничтожить наглых захватчиков, повести миллионы на штурм новых высот.

Этот передовой советский человек раскрывается в борьбе, в преодолении трудностей, в сознательном, глубоком воинствующем напоре на пережитки старого мира. Именно по-

этому М. Горький в одной из статей писал: «Мы живем в состоянии непрерывной войны. Война родит героев, но она их родит только потому, что война есть активная деятельность масс и что герой всегда производное от массы, фокус, в коем сосредотачивается ее энергия и который отражает ее обратно в массу. Это — диалектика драки».

Герой советского киноискусства — не индивидуалист и небожитель, а вожак народа, солдат и строитель. К сожалению, тенденция изображать передового советского человека лишь в дни его отдыха или в псевдовеличественной тоге нескромного резонера еще живет в ряде наших сценариев. Герои этих сценариев не действуют, а изрекают, не живут, трудятся и мыслят как представители масс, а выступают в сочиненном, неживом сюжете как непереваренная авторская тенденция, призванная подменить собою действительное проникновение в сущность передового советского характера. Типично в этом смысле поведение главного персонажа одного из интересных, в общем, сценариев последнего времени. Он, этот персонаж, — руководитель крупнейшей стройки, и сущность его руководства сводится к одному: если подчиненный просит на осуществление определенного задания тридцать дней, герой отвечает: «даю пятнадцать!». Если требуется для осуществления этого задания сто человек рабочих, он обрывает: «даю пятьдесят» и так далее в том же духе...

Это — почти анекдотический пример, но он характерен. К счастью, уже в истекшем году появились новые сценарии, правдивые, реалистические, содержательные и об Отечественной войне («Сталинградская битва» Н. Вирта, «Голубые дороги» Г. Колтунова, «Повесть о «Неистовом» П. Фурманского и др.) и о послевоенных дерзаниях и планах советских людей («Смелые паруса» Н. Погодина, «Сухой дол» М. Смирновой), сценарии о героях нашего времени.

Радует сердце сценарий, в котором отчетливо и живо сказываются пристальное наблюдение жизни, знание предмета, углубленный подход автора к решению конкретных идейно-творческих задач. Уже одно это плодотворное присутствие советской жизни делает подобный сценарий оригинальным и свежим. Напротив того: одна лишь авторская выдумка, как бы хитроумна и ловка она ни была, подход сценариста к своей работе, как к работе ремесленника, «сочинителя», сразу же отвращают от сценария и не сулят в перспективе хорошего фильма.

Значит ли это, что речь идет о преобладании очерковости и «фактографии» в работе передовых советских сценаристов с появлением неизбежных черт рыхлости и случайности в их сюжетах? Отнюдь нет. Еще Гегель справедливо считал, что искусство «не должно соперничать с действительностью точными своими описаниями», то есть «мелочно изображать предметы в себе самих, с их внешними характерами». Более творчески и определенно сформулировал это же Горький: «Факт — еще не вся правда, он — только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства». Следовательно, требование живой правды жизни, ясного знания предмета не равнозначно требованию натуралистического подобия жизни. Речь идет лишь о необходимости большего насыщения наших сценариев живым содержанием действительности и более глубокого, человечески правдивого, реального изображения передового советского человека во всей его сложности и самобытности. Ибо кинематограф — искусство «предметное», оно требует более точного, жизненно правдивого, наглядного показа действительности через мир героев, созданных сценаристом.

Борьба, преодоление, решение коренных конфликтов не могут не быть основой сюжета. Ибо, по справедливому замечанию М. Горького, «никогда еще жизнь не была так глубоко поучительна, а человек так интересен, как в наши дни, и никогда «передовой» человек не был до такой степени внутренне противоречив. Говоря о «передовом», я имею в виду не только «партийца», коммуниста, но и тех беспартийных, которые увлечены свободой и грандиозным размахом социалистического строительства. «Противоречивость» естественна, ибо люди живут на рубеже двух миров — мира разнообразных и непримиримых противоречий, который создан до них, и мира, который создается ими и в котором социально-экономические противоречия — основа всех других — будут уничтожены».

Речь идет не о рефлексии, разъедающей душу человека, не о той поистине жалкой противоречивости человеческого характера, которая известна по героям дворянской и буржуазной литературы. Эти герои несли в себе неразрешимый разлад между мечтой и действительностью, между умом и сердцем, сознанием и волей, совестью и реальными поступками.

Своеобразие сложности и противоречивости дворянско-буржуазного «героя» обусловлено противоречивостью его социально-классовой основы, неспособностью тех групп старого общества, сущность которых «герой» выражает, к действительному решению коренных социальных вопросов, к последовательному, поистине прогрессивному, то есть направленному на благо всего человечества, преодолению кричащих противоречий собственнического, эксплоататорского мира.

С такой противоречивостью ничего общего не имеет та сложность и «противоречивость» советского человека, о которой говорит Горький, даже если иметь в виду, что приведенная нами цитата относится еще к 1931 году, то есть к моменту чрезвычайно обостренной классовой борьбы, к периоду ликвидации кулачества, как класса.

С тех пор прошло шестнадцать лет. За эти годы, как известно, в нашей стране были полностью ликвидированы капиталистические элементы, коренным образом изменились условия жизни советского рабочего класса, крестьянства, интеллигенции. Впервые в истории человечества на базе научного коммунизма, под руководством ленинско-сталинской большевистской партии наш народ сумел практически разрешить казавшиеся неразрешимыми коренные противоречия старого мира.

В последовательной и непримиримой борьбе с собственническим старым миром, с его влияниями и пережитками, в борьбе за новое общество, в преодолении того, что отмирает, что задерживает движение, сковывает его и ограничивает или извращает, то есть в конфликтах и противоречиях совершенно нового качества, изменялся и характер, внутренний мир советского человека, возникли и стали типичными для нашего общества черты нового социалистического героя.

Сложность и «противоречивость» этого героя — не в разладе между чувством и волей, умом и сердцем, не в разъедающей душу рефлексии, а в сложности, пусть нередко кровавых, но практически разрешаемых, конфликтов эпохи, в сложности развития общества от капитализма к коммунизму.

Новому герою внутренне присуща полная определенность и осознанность своей исторической роли, своей силы, результатов, путей и целей своей борьбы. Сложность героя, наконец, в богатстве и полноте отношений нового человека к обществу и природе, в последовательности и цельности его натуры, его устремлений и чувств, в пафосе борьбы с несовершенным, вредным, отрицательным, отсталым, неполноценным с точки зрения коммунистического идеала.

Этот новый человек и должен быть центральным героем наших сценариев, нашего киноискусства. Он не может быть создан лабораторным путем, в реторте, как некий «гомункулюс». Поверхностное изучение жизни, «сочинительское», а не творческое, отношение к предмету своего искусства не могут породить

ничего иного, кроме однолинейных, сочиненных характеров героев и столь же надуманных конфликтов. К сожалению, до сих пор многие из авторов, вместо коренных социальных конфликтов нашей эпохи, вместо прогрессивных, движущих «противоречий», при изображении нашей действительности берут случайные, частные, не характерные для этой действительности столкновения и недоразумения. Эта «драматургия недоразумений»—поистине бич всего сценарного фронта. Она—самый отчетливый признак сочинительской, ремесленной сценарной литературы. Недаром она тяготеет к шаблонам современной буржуазной драматургии, то есть, в сущности, ублюдочной драматургии недоразумений, главным образом, в пределах любовного треугольника или «самовитой» драматургии случая.

Оговоримся, что порок подобных сценариев не в том, что в них наличествуют случайность и недоразумение как композиционный прием, как повод для начала интриги. Известно немало гениальных произведений прошлого, построенных на таком недоразумении. Достаточно вспомнить хотя бы «Ревизора» Гоголя. Но в великих классических произведениях случайность и недоразумения существуют лишь как прием, как форма для остроумного раскрытия живых человеческих характеров и типических обстоятельств их действия. В тех же сценариях, о которых шла речь, случайность и мелкое недоразумение берутся как основное содержание, как стержень действия, как существо изображения жизни. Естественно, что ничего, кроме пустой «игры ума» и скучных, примелькавшихся кви-про-кво, у авторов подобных сценариев не получается.

Передовой советский сценарист не может не ставить в своих произведениях коренных вопросов нашего времени и не решать их со всей остротой подлинной «конфликтной» драматургии. Это должно сказаться и в постановке, и в решении коренного конфликта нашего времени.

Очень хорошо сформулировал смысл этого конфликта и в связи с этим основную задачу писателей А. Фадеев:

«Основной конфликт эпохи — конфликт нового, социалистического, со всеми проявлениями старого, отживающего, — находит многообразные формы. В изображении старого, то есть зла, если говорить условно, имеются все же бо́льшие традиции, чем в изображении нового. Но пока писатель не владеет новым, то есть положительным, как может он разрешить этот конфликт в своем произведении? Он — раб конфликта. А нужно быть его хозяином, господином. Только тот, кто находится во всеоружии современного положительного начала и смотрит вперед, только тот может во всю силу показать величие и напряжение и трудности борьбы в конфликте эпохи. В этом— великое значение «революционной романтики» в социалистическом реализме» («Литературная газета» № 42 за 1946 год).

Таким образом, воинствующий писатель — советский сценарист должен обрести способность активно и полно выразить в драматургии сценария сущность этой борьбы и те передовые, победоносные силы, которые воплощены в великих идеях и достижениях советского социалистического строя, советского социалистического человека. Ибо создание положительного героя и есть конкретное, персонифицированное, живое воплощение того нового, что принесли миру Великая Октябрьская социалистическая революция, тридцатилетняя преобразующая деятельность передового среди всех народов мира советского народа, руководимого героической партией Ленина—Сталина. А для того чтобы в изображении этого нового достичь реальных успехов, необходимо не только общее знание жизни и общее правильное самосознание, но и конкретное, постоянно обогащающееся знание, партийно заостренное самосознание.

Некоторые наши авторы наивно объясняют свои сценарные неуспехи неповторимостью своей творческой индивидуальности. Нет сомнений, что творческая индивидуальность — обязательное качество истинного таланта. Но оригинальность и неповторимость талантливого советского художника, в отличие от несоветских, как раз и заключается в наиболее полном, сознательном и точном выражении «оригинальности» и «неповторимости» новых качеств социалистического человека, особенностей нашего советского строя, всемирно-исторических идей и целей нашей большевистской партии, ее морали, философии и политики, в сознательном, активном служении своему народу всей мерой своего таланта. Кто более полно выразит это новое, тот достигнет истинного величия и признания. Ибо именно только на этом пути действительно можно стать оригинальным и самобытным художником, индивидуальные черты которого дополнительно придадут общему содержанию его произведений неповторимый, особый характер.

К сожалению, совсем иной «неповторимостью» объясняют иные авторы свой творческий неуспех. Например, известен в сценарных кругах некий «обиженный» молодой литератор, по-своему довольно талантливый, который в течение ряда лет написал по договорам немало сценариев, из которых, однако, ни один не пошел в производство. Автор искренне убежден, что вина не в нем, а в среде: среда-де слишком «прямолинейна», а он чрезмерно «неповторим». Между тем, сущность его «неповторимости» очень проста: вина отнюдь не в «среде», а в том, что автор в чрезмерном самообольщении не хочет считаться с потребностями и философией всего советского общества и предпочитает настойчивое продвижение своих узко личных и неинтересных нашему обществу проблем и сюжетов.

Такой автор несколько напоминает того невоспитанного человека, о котором с убийственным сарказмом писал еще Маркс: «...невоспитанный человек готов считать прохожего, наступившего ему на мозоль, самой скверной и самой низкой тварью на земле. Свои мозоли он делает мерилом оценки человеческих действий. Телесную оболочку своего соприкосновения с прохожим он превращает в единственную точку соприкосновения мира с душой этого человека. Но ведь человек может мне наступить на мозоли, не переставая быть честным, даже прекраснейшим человеком. Подобно тому, как ваши мозоли не могут служить мерилом оценки людей, так же и ваши частные интересы не могут служить этим мерилом».

Природа этих «мозолей» в нашей кинодраматургии известна. Указывая на пороки и недостатки многих произведений литературы, искусства и кино, тов. А. А. Жданов в своем докладе от 6 ноября 1946 года подчеркнул: «Это те самые пережитки капитализма в сознании людей, которые еще приходится преодолевать и выкорчевывать. Последние решения ЦК ВКП(б) по вопросам идейно-политической работы имеют целью усилить большевистскую непримиримость ко всякого рода идеологическим извращениям и поднять на новый, более высокий, уровень все средства нашей социалистической культуры: печать, пропаганду и агитацию, науку, литературу и искусство. Нам нужно больше высокоидейных и художественных фильмов, беллетристических произведений, пьес и т. д.».

Работать не на потребу неповторимо частных своих интересов или ложно понятого прокатного, «кассового успеха», с использованием тех творческих приемов, которые «...рассчитаны на самые разнокалиберные вкусы и особенно на вкусы отсталых людей» (из постановления ЦК партии «О кинофильме «Большая жизнь»), а сознательно, активно творить во имя коренных интересов советского общества, в интересах миллионов тех людей, которые, «...во главе с коммунистической партией не пожалеют сил и труда для того, чтобы не только выполнить, но и перевыполнить новую пятилетку» (Сталин).

Такова основная задача.

„Г Л И Н К А“

В. ГОРОДИНСКИЙ

На долю нового кинофильма Льва Арнштама выпала, как говорят американцы, «счастливая пресса». Действительно, лишь очень редко критика бывает так единодушна в оценке художественного явления, как это имело место по отношению к кинофильму «Глинка». Можно различить некоторые «нюансы» в выступлениях критиков, но в признании фильма «Глинка» явлением крупным или, во всяком случае, значительным расхождений до сих пор нет.

Это в известной мере верно, но плохо то, что во многих случаях наши критики, утратив чувство меры, начинают превозносить фильм, его авторов и участников воистину «выше леса стоячего, выше облака ходячего», не только не замечая недостатков фильма, но и умудряясь эти недостатки признавать чуть ли не лучшими качествами произведения. Об этом, однако, ниже.

Мы также считаем фильм «Глинка» значительным произведением. В этом фильме Л. Арнштаму, сценаристу и постановщику, картины, удалось то, что весьма редко удается авторам художественных произведений на тему о жизни и творчестве великих артистов. Задача их авторов чрезвычайно трудна. Если же, как в фильме «Глинка», в центре событий стоит композитор или писатель, то трудность задачи удваивается необходимостью разрабатывать и прямо демонстрировать творчество великого человека. Заметим, что эта трудность усугубляется в фильме «Глинка» тем, что сама по себе жизнь центрального персонажа фильма внешними событиями небогата и потому, естественно, интерес зрителя направляется на произведения героя. Следуя этому интересу, можно незаметно соскользнуть к простой демонстрации творчества — дело само по себе почтенное, но совершенно самостоятельное и от задачи художественно-биографического произведения отстоящее далеко.

По всей вероятности, нельзя считать простой случайностью то, что в истории искусства художественно-биографические произведения на тему о жизни и творчестве великого художника встречаются редко, а удаются еще реже. Это относится даже к литературе. В необъятной художественной «бетховениане», в литературе о Шопене и Листе, Шумане и Берлиозе вряд ли можно насчитать полдюжины сочинений, которые заслуживали бы названия художественных. Гениальная драма Пушкина «Моцарт и Сальери», разумеется, не в счет, так как является несравненной по глубине и силе поэтической характеристикой, но вовсе не содержит элементов биографических. Что же касается глубокомысленных и блестящих по стилю этюдов Р. Роллана о Бетховене, Генделе и других великих композиторах, то они должны быть отнесены к разряду художественной публицистики и научных исследований.

В сфере, наиболее близкой к искусству кино,—в драматургии дело обстоит еще хуже. Здесь явлений значительных мы не находим вовсе. О мелодраматических спекуляциях вроде скрибовского «Кина» говорить не приходится. Уничтожающий отзыв Белинского об этом произведении французского драматурга у всех на памяти.

Нам могут возразить, что как раз в кино есть ряд опытов бесспорно значительных и несомненно художественных. В качестве образца можно привести хотя бы знаменитый «Большой вальс», фильм действительно замечательный во многих отношениях. Однако «Большой вальс» представляет собой виртуозные и свободные вариации на тему о творчестве Штрауса, но ни в коем случае не художественно-биографический фильм. Достаточно указать на то, что в этом фильме воедино смешаны два Штрауса—отец и сын, причем вся коллизия Штраус — Карла Доннер представляет собой вольно изложенный факт из биографии Иоганна Штрауса-отца, переадресованный в фильме Иоганну Штраусу-сыну. Кроме того, — и это самое важное, — «Большой вальс» менее всего может претендовать на признание его историко-музыкальным фильмом. Как ни блестяще дарование Штрауса, историческое значение его творчества ограничено рамками так называемой музыки легкого жанра, того, что французы называют довольно близко к истине «musiquette», то есть «музычкой».

Совершенно иначе обстоит дело с музыкой Глинки—явлением всемирно-исторического масштаба и значения. Уже по одному этому и задача и назначение фильма о Глинке и фильма о Штраусе несравнимы.

Мы считаем, что фильм «Глинка» по своей природе является не столько фильмом художественно-биографическим, сколько фильмом историко-музыкальным, и темой его является один из важнейших моментов в истории русской музыкальной культуры. Таким образом, Л. Арнштаму и коллективу его фильма фактически принадлежит приоритет в деле создания русского музыкально-исторического фильма, а это само по себе заслуга немалая.

По замечанию Б. Ф. Одоевского, «материалы о жизни художника одни —его произведения». По отношению к Глинке эти слова особенно справедливы. Документация глинковской биографии скудна, а его эпистолярное наследие вряд ли может дать сколько-нибудь ясное представление о внутреннем мире великого русского художника. Старые биографы Глинки тоже мало что сделали для ликвидации пресловутой «легенды о Глинке», которую он, по замечанию Б. В. Асафьева, «сам поддержал лукавой иронией, с присущей ему досадой на окружающих». Легенда, сложившаяся, а отчасти и нарочито сложенная, изображает Глинку либо «гулякой праздным», либо томным «петербургским лебедем», либо эдакой чувствительной мимозой в сюртуке. Между тем, разительное противоречие этого «легендарного» образа художественному наследию Глинки бросается в глаза каждому вдумчивому человеку. На это обратил внимание еще Стасов, и мы не можем не согласиться с Асафьевым, что Глинка, «каким выставляет его легенда, ничего подобного, что он создал, создать не мог и просто не

успел бы. Не успел бы в течение тех только 20 лет периода напряженнейшей работы, в который укладываются все его выдающиеся произведения, если не упускать из виду лишь часов физической работы — только записи нот при свойственной Глинке особенной манере занятий. Не «нутром» же он сочинял и не из «нутра» рождались его поразительно здравые, умные, дельные суждения о музыке и музыкантах... суждения, требовавшие длительного, терпеливого познавания музыкальных явлений. А Глинка глубоко понимал и литературу, и другие искусства».

Мы умышленно привели эту сравнительно большую выписку. Нам думается, что соображения, которыми руководствовался Л. Арнштам в обрисовке образа Глинки, близко родственны мыслям, высказанным Асафьевым. Во всяком случае, в образе, созданном в фильме, нет и следа пресловутой «мимозности» Глинки, мнимой отрешенности от общественных интересов своего времени. Несомненно присущее Глинке чувство превосходства над окружающей светской чернью также проявляется в некоторых случаях с достаточной ясностью.

В сцене на балу у Виельгорского внешне спокойный Глинка почти не скрывает насмешки над господами, наперебой предлагающими ему итальянские и французские темы для импровизации. Явно иронизируя над великосветскими снобами, Глинка как бы резюмирует только что происшедший спор, заявляя о своем желании импровизировать на простонародную русскую тему, и, пародируя какого-то замшелого ретрограда, добавляет — так сказать, на тему о песне Палашки и Микешки. Кстати заметим, что иронический склад глинковского ума подмечен верно не только в этом случае. Он зло иронизирует и в сцене с женой, дамой пустопорожней во всех отношениях, сыгравшей роковую роль в жизни композитора. Сцена эта тоже хороша и в известной мере навеяна признаниями самого Глинки, говорившего, что он нередко сочинял музыку в шумной комнате, где находилась чуть ли не вся его семья.

Л. Арнштам, показывая Глинку за работой, создает образ верный и впечатляющий, потому что творчество для Глинки действительно было органической потребностью и он отдавался ему со страстью в любой обстановке: дома, в карете во время бесконечных своих странствований, на постоялых дворах, словом, всегда и повсюду. Поэтому нет никакой натяжки в том, что творческий процесс, как теперь принято выражаться, протекает на виду у зрителя. Но, может быть, эта бытовая проза рассеивает поэтический моцартианский ореол, окружающий великого художника? На наш взгляд,—нисколько. Напротив, «моцартовский» элемент творческой натуры Глинки именно и обнаруживается в его несколько грубоватом юморе (присущем, между прочим, и Моцарту) и в стремлении постичь все премудрости ученого контрапункта, все тайны музыкальной науки. Подобно Моцарту, наш Глинка казался «гулякой праздным» не только сгоравшему от злой зависти Сальери, но и самым восторженным друзьям. На деле же Глинка всего менее был гениальным барином, каким он представлялся даже такому проницательному критику, каким был Петр Ильич Чайковский. Как известно, Чайковский, преклоняясь перед Глинкой и следуя во многом по его стопам, считал великого композитора, как он выразился, «львом в овечьих одеждах дилетантизма». Между тем, в наше время ни один музыкант не согласится с представлением о Глинке, как о дилетанте. Да и можно ли серьезно говорить о дилетантизме художника, создавшего в «Руслане и Людмиле» поистине бессмертные образцы самой что ни есть «ученой» контрапунктической музыки задолго до появления Римского-Корсакова, поразившего музыкальный мир изощренным мастерством оркестрового письма. Любопытно, что знакомство с творчеством Глинки не вызвало ни малейших подозрений в дилетантизме со стороны такого авторитета, как великий француз Берлиоз. Напротив, в «Journal des Debats» за 1845 год Берлиоз писал о Глинке: «Талант его гибок и разнообразен: его стиль имеет редкие достоинства... он великий гармонист и пишет для инструментов с тщательностью и знанием самых их сокровенных свойств, благодаря чему его оркестр является одним из самых передовых и полных жизни современных оркестров». Не забудем, что это говорит один из величайших симфонистов и реформаторов оркестровой музыки, каких только знает мировая история искусства. О каком же дилетантизме тут может итти речь? И не пора ли признать, что Глинка был первым из великих русских музыкантов, выступавших во всеоружии профессионального мастерства и самой высокой учености.

Во время просмотров картины «Глинка» раздавались голоса, укоряющие сценариста и постановщика фильма Л. Арнштама в том, что период пребывания Глинки в Италии показан чрезвычайно невразумительно, если не сказать—карикатурно. Нельзя не согласиться с этим, хотя еще Стасов утверждал, что Глинка ничему не научился в Италии, «кроме, разве, небольшого умения владеть голосами». Тем не менее, нам кажется, что авторы фильма сделали неправильные выводы из правильной стасовской посылки, тем более, что, по утверждению Стасова, пребывание в Италии разуверило Глинку в исключительной музыкальности этой страны и (что гораздо более важно) он сделал для себя важнейший вывод: «...убедился, что искренне не могу быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня на мысль писать по-русски».

Очевидно для всякого, что такой вывод может быть только результатом глубокого изучения и страны и ее музыки. Трехлетнее пребывание Глинки в Италии научило его в совершенстве писать по-итальянски, — настолько, что его арии и романсы распевали знаменитейшие итальян-

«ГЛИНКА». Сценарий и постановка Л. Арнштама. Операторы А. Шеленков и Иоланта Чен. Заслуженный артист РСФСР В. Меркурьев в роли Ульяныча и Саша Соболев в роли Глинки-мальчика.

ские примадонны, издавали крупнейшие фирмы. И за всем этим, в результате столь шумных итальянских успехов, русский композитор «вдруг» дал себе зарок «не писать для итальянских примадонн»...

Такому решению предшествовало трехлетнее изучение итальянской музыки и вначале страстное увлечение ее красотами. Если же верить тому, что изображено в фильме, то решительно нельзя понять, для чего же Глинка ездил в Италию? Неужели только для того, чтобы вместе с Ульянычем спеть дуэт перед окошком, плюнуть и уехать домой? На сей раз чувство художественной правды изменило авторам фильма. Иначе бы они ни за что не согласились вложить в уста крепостного музыканта нелепую фразу насчет того, что-де здешняя итальянская музыка никакого чувства не имеет, «все тру-ля-ля да тру-ля-ля». Это уже неправда не только об итальянской музыке, но и о русском музыканте, и не только об Ульяныче, но и о Глинке, ни единым словом не возразившем своему музыкальному дядьке.

Такая «куриная» ограниченность может быть типична для немецких «музикусов» из захолустных академий, которые знаменитый пианист Бюлов недаром назвал «подпольными», но уж во всяком случае не для русских музыкантов, известных широтой и разнообразием своих интернациональных интересов. Русские музыканты всей душой ненавидели итальянское музыкальное штукарство, «пустую формалистику», по выражению Стасова, но они с глубочайшим уважением относились к итальянской национальной музыке в ее наивысших образцах.

О Глинке можно сказать, что «в нем русская природа, русская душа, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла». Это сказано Гоголем о Пушкине, но кто же станет оспаривать эту же характеристику в приложении к Глинке? И, однако, характеристика эта была бы неполной, если бы мы не продолжили ее другой фразой, также адресованной Гоголем Пушкину: «Поэт даже тогда может быть национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами своего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами».

Разве творец великого гимна «Славься» в «Иване Сусанине», этого гениального апофеоза русской национальной художественной стихии, не является в той же опере создателем блистательного полонеза, великолепнейшей мазурки и краковяка? И разве в «Руслане и Людмиле» не звучат в гармоническом согласии национальные русские мелодии и мелодии финские, грузинские, персидские, татарские, лезгинские? Ведь именно Глинка явился основоположником русского музыкального ориентализма, в сравнении с образцами которого все произведения западноевропейской ориентальной музыки—просто колониально-экзотическая парфюмерия.

Наконец, много ли в западноевропейской музыкальной «испанистике» можно найти произведений, способных соперничать по красоте и полноте национально-испанского колорита с фантазиями-увертюрами Глинки «Ночь в Мадриде» и «Арагонская хота»? И все-таки это — произведения русской музыки, и тысячу раз прав выдающийся русский критик Герман Ларош, утверждая, что музыка Глинки «даже там, где она изображает народность нерусскую и изображает ее в совершенстве, не перестает быть музыкой вполне русской». Для нас—вне всякого сомнения широкий гуманистический интернационализм Глинки, как и всякого другого великого русского национального поэта, и потому мы не можем не возражать против совершенно неправильного и нехудожественного изображения в фильме итальянского периода жизни и творчества композитора. Кроме того, на наш взгляд, фильм многое потерял в своей чисто драматической эффектности из-за фактического устранения итальянского периода в сюжетной ситуации картины.

«ГЛИНКА». Заслуженная артистка РСФСР В. Серова в роли жены композитора и артистка К. Половикова в роли его тещи.

Мы спокойно относимся к некоторым биографическим домыслам авторов фильма и, в частности, к истории любви Глинки к дочери Анны Керн—Катеньке. Более того, мы считаем этот домысел (домысел, а отнюдь не вымысел, — намеки на страстную влюбленность Глинки в Екатерину Керн в «глинкиане» нередки) в высшей степени поэтическим и сюжетно обогатившим картину. Благодаря этой драматической ситуации по-новому зазвучал в фильме один из лучших пушкинских романсов Глинки «Я помню чудное мгновенье».

Однако, относясь со спокойным одобрением к догадкам и домыслам в сфере биографической, мы не вправе так же относиться к домыслам в области исторической, особенно если они явно ошибочны.

Мы не можем не заметить, что сцена у Виельгорского, хотя и дает несколько верных черточек характера Глинки, сюжетно — плод очевидного недоразумения.

Судя по всему, действие происходит в самом начале 20-х годов прошлого столетия. Раз это так, ни о какой «итальяномании» в русском обществе еще не может быть и речи. В противоположность тому, что изображается в фильме, это было время поголовного увлечения русской музыкой и русская тема безусловно преобладала в творчестве всех композиторов, современных Глинке, и подав-

ляющего большинства его предшественников. Кроме профессиональных и полупрофессиональных композиторов, громадное количество русских песен и всевозможных фантазий на темы русских песен сочинялось композиторами-дилетантами, в том числе и такими блестяще образованными дилетантами, как братья Виельгорские, в доме которых (точнее, повидимому, в доме Матвея Виельгорского) импровизировал Глинка. Само собой разумеется, что именно в этом музыкальном салоне Петербурга никого «эпатировать» импровизации на русскую тему не могли. Впрочем, не только в этом салоне. Глинка в своих записках рассказывает, что в крепостном оркестре его дяди часто исполнялись русские народные песни, переложенные для секстета деревянных духовых, и, судя по всему, они-то и были излюбленной застольной музыкой в семье Глинки. Традиция музицирования на темы русской народной песни восходит к 80-м годам XVIII века. И еще раньше, в 70-х годах, появляются целые оперы на русские народные темы, в том числе и знаменитая «бабушка русской оперы» — «Мельник, колдун, обманщик и сват»,—и до сих пор еще не совсем позабытая. В 90-х годах появляется опера Матинского «Санкт-петербургский гостиный двор», которую по справедливости можно признать прообразом русской реалистической оперы, в особенности речитативного стиля. Что же касается инструментальной музыки, то здесь русская народно-песенная тема утвердилась со времен гениального русского скрипача и композитора скрипичной музыки Ивана Хандошкина, во многих отношениях прямого предтечи Глинки. Ни в коем случае нельзя отрывать творчество Глинки от русской музыкальной традиции, восходящей, может быть, даже не к XVIII, а к XVII столетию, к замечательному русскому композитору «государеву певчему дьяку» Василию Титову.

Поэтому, когда В. Сутырин в своей в целом весьма дельной статье, напечатанной в «Советском искусстве», пишет, что «Глинка рвал с традициями во имя создания великой национальной музыки...», он сильно заблуждается. То, с чем порывал Глинка, не было традицией, а было изменой национальной традиции, величайшим представителем которой и явился Глинка. Неправильно представление о том, что до Глинки в России не было никакой музыкальной культуры — эта концепция только поддерживает глупый миф об иностранном происхождении нового русского музыкального искусства.

Об этом можно было бы и не говорить так подробно, если бы в фильме все изложенное имело значение лишь эпизодическое. К сожалению, эта ошибочная историческая концепция ведет к значительному искажению представлений о состоянии тогдашнего русского музыкального общества и вместе с тем к неверному изображению самого положения Глинки в этом обществе, по крайней мере, в эпоху сочинения «Ивана Сусанина». Дело в том, что премьера «Ивана Сусанина» показана в фильме примерно в тех же тонах, что и дебют Глинки в качестве импровизатора. Заметим попутно, что эпизод с импровизацией Глинки в какой-то мере навеян «Египетскими ночами» Пушкина, причем могут сказать, что ведь и у Пушкина импровизатору задают итальянские, а не русские темы. Совершенно верно. Но верно и то, что импровизатор пушкинских «Египетских ночей» — заезжий итальянец, не знающий ни слова по-русски, и предлагать ему для импровизации русские темы было бы по меньшей мере бесполезно...

Но вернемся к эпизоду первой постановки «Ивана Сусанина». Сцена премьеры «Ивана Сусанина» принадлежит к лучшим в фильме. Но так же, как и первый эпизод, эта сцена построена на предположении почти полного одиночества Глинки в толпе петербургских меломанов. В обоих случаях это неосновательно. Официальная поддержка Николаем Первым пресловутой пьесы Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла» не спасла эту пьесу от полного провала и скорого забвения. Напротив того, успех оперы «Иван Сусанин» объясняется вовсе не «августейшей» поддержкой, а как раз наоборот, — эта поддержка вызвана была огромным и полностью обозначившимся публичным успехом «Ивана Сусанина». «Высочайшее пожелание» о переименовании оперы в «Жизнь за царя» произошло лишь после того, как отрывки из оперы были неоднократно публично исполнены в Петербурге с участием лучших артистических сил в сопровождении превосходного оркестра Юсупова и, по отзывам современников, имели колоссальный, небывалый успех. Сам Николай терпеть не мог никакой музыки, кроме генерал-марша, но довольно ловко сумел эксплоатировать успех глинковской оперы, играя на патриотических настроениях публики и направляя эти настроения в определенное монархическое русло. Громадный успех опера имела и в день ее премьеры. Об этом красноречиво повествует Нестор Кукольник, которому, во всяком случае, нельзя отказать в искреннем преклонении перед гением Глинки. В «Дневнике» Кукольника мы читаем следующую патетическую запись. «Великое событие в области русского художества совершилось! Русский театр был свидетелем восторга неописанного, не только восторга, но и умиления; я сам видел, как плакали многие дамы и мужчины... Миша (Глинка — **В. Г.**) болен от избытка счастья».

Читатель согласится с нами, что описанная Кукольником сцена не совсем сходна с тем, что рассказано о ней в фильме.

«ГЛИНКА». Артистка Л. Липскерова в роли Катеньки Кери.

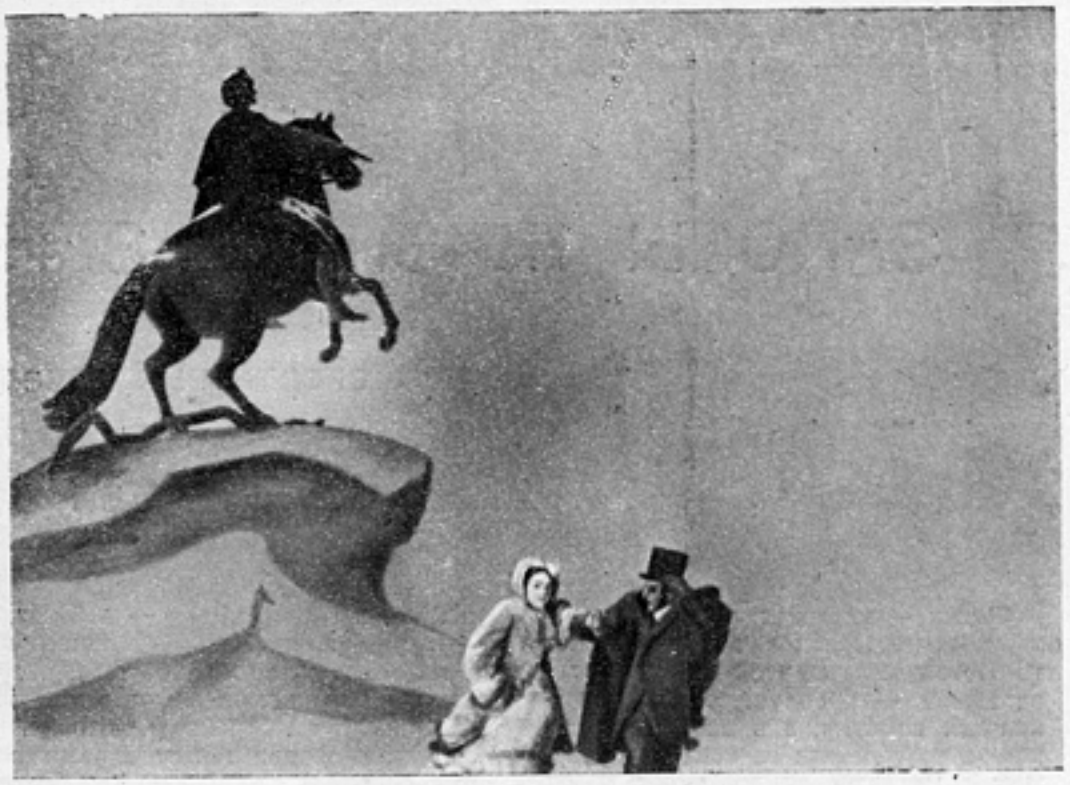
Нам думается, что нельзя русское общество после декабрьских событий 1825 года изображать, как скопище дубиноголовых крепостников и царских холопов, в котором тонет крохотная горсточка честных и прогрессивных людей. К тому же и в среде реакционной дворянской интеллигенции не было единодушия по отношению к творчеству Глинки.

Высоко оценивая весь эпизод первого представления «Ивана Сусанина», мы не могли не почувствовать некоторой досады, видя в фильме почти полное одиночество Пушкина, присутствовавшего на спектакле.

Зато выше всяких похвал все сцены с исполнителями «Ивана Сусанина». Не говоря уже об отличном исполнении М. Михайловым и Е. Антоновой ролей великих русских певцов Осипа Петрова и Анны Воробьевой, выдающийся интерес представляет сцена, в которой Глинка выступает в качестве режиссера. Апелляции Глинки к крестьянским чувствам уже прославленных в то время артистов правдивы и многозначительны по своему замыслу. Особенно удачен момент, когда Глинка спрашивает Анну Воробьеву, неужто уж она столь барственного происхождения, что никак не может отделаться от привычных оперных штампов (увы, штампы и тогда были!) и воспроизвести на сцене настоящий крестьянский образ. Дрогнувшим голосом великая русская артистка отвечает великому русскому композитору: «Батюшку с матушкой мне никак не выкупить, Михаил Иванович» и Глинка грустно поникает головой. Многие недочеты фильма искуплены драматическим реализмом этой сцены и, конечно, не одной этой сцены.

Авторов нельзя упрекнуть в приукрашивании русской крепостной помещичьей действительности, несмотря на то, что никаких ужасов крепостного права фильм не демонстрирует. Впрочем, давно известно, что подлинному художнику достаточно одного-двух штрихов для того, чтобы обозначить и сказать многое.

Среди очаровательных «левитановских» пейзажей поместья Глинки раздаются звонкие песни крестьянских девушек и, конечно, зрителю, обольщенному этой звучащей живописью, не приходит в голову, что, быть может, пленительные девичьи песенки являются, по выражению Пушкина, «затеей сельской остроты», направленной к тому, «чтоб барской ягоды тайком уста лукавые не ели...». Но вот под лестницей барского дома расположились крепостные музыканты, готовящиеся встретить рождение барского дитяти торжественной увертюрой — довольно варварская «затея сельской остроты», принимая во внимание, что роженица находится тут же, наверху в светелке. Музыканты, утомленные долгим ожиданием, в полудремоте беседуют между собой, и виолончелист Ульяныч, сообщая товарищам по оркестру, что он по воле барина должен стать до конца живота слугой и хранителем, верным псом будущего барича, крестится и говорит: «пошли ему, боже, добрую душу и легкую руку». От этой смиренной молитвы мороз подирает по коже, потому что в ней весь безысходный ужас рабства отражен, как в капле воды. Венцом мечтаний крепостного артиста служит робкое пожелание «легкой руки» его будущему господину и уж, верно, этот артист знает тяжесть барской руки не по одним только рассказам.



«ГЛИНКА». Заслуженный артист РСФСР Б. Чирков в роли Глинки и Л. Липскерова в роли Катеньки Кери.

Удивительно, как уживалась в тогдашнем дворянском русском обществе утонченность музыкальных вкусов с ужасающим варварством быта!

В печати вполне справедливо уже отмечалась высокая музыкальная культура фильма и его несомненная высоко поэтическая музыкальность. Нельзя обойти молчанием еще одного важного достоинства картины: в ней есть подлинно поэтический искренний пафос. Л. Арнштам нашел прекрасную поэтическую форму для своего фильма и это позволяет нам еще более ценить внутреннее содержание этого произведения. Мы считаем великолепной мысль о рылеевском элементе в опере Глинки «Иван Сусанин». Для объяснения этой мысли постановщиком фильма и сценаристом, право же, сделаю больше, чем многими многоучеными исследователями творчества Глинки. Мы не имеем уже места для подробной аргументации и только вкратце заметим, что если полуводевильная опера «Иван Сусанин» Кавоса, предшествовавшая на русской сцене опере Глинки, не могла быть рылеевской по духу, то опера Глинки не могла рылеевской не быть. Ее патриотизм сродни патриотическому духу декабристов.

Закончим на этом.

Мы не касались в этой статье многих вопросов, могущих возникнуть в связи с обсуждением «Глинки» (актерское исполнение, работа оператора, художника и др.), намеренно ограничив себя разбором идеи, жанра, драматургического построения фильма, его музыкально-исторической ценности.

Мы много говорили здесь о недостатках фильма и полагаем, что так и следует делать в специальном журнале. Но недостатки, о которых шла речь, это недостатки значительного во многих отношениях интересного художественного произведения.

ЗАКОНЫ ЖИЗНИ И ЗАКОНЫ ЖАНРА

О двух спортивных комедиях*

Николай ОТТЕН

Схожи — материал, построение сюжета, тема. Почти ничего не меняет то обстоятельство, что в одном случае на экране — преимущественно музыкальная комедия, а в другом — комедия, построенная на цепи недоразумений. Различие не возникает и от того, что один фильм посвящен боксу, а другой — футболу. Сходство усиливается тем, что обе картины являются первыми работами молодых режиссеров, что в той и в другой герои — советская послевоенная молодежь. Перечень общих черт можно было бы продолжить.

Однако подход к изобразительному материалу, общему для обоих фильмов, различен. В «Первой перчатке», поставленной режиссером А. Фроловым на киностудии «Мосфильм» по сценарию А. Филимонова, использован парадный материал спорта, наиболее праздничные его проявления. Авторы фильма стремились во что бы то ни стало обыграть самые пластически выигрышные элементы соревнований, тренировок и физкультурных парадов. «Центр нападения»—комедия, поставленная режиссерами С. Деревянским и И. Земгано на Киевской киностудии по сценарию Б. Ласкина и Е. Помещикова, обращалась к футболу лишь в той мере, в какой это было необходимо для развития сюжета. Авторы не искали в футболе изобразительной основы своей картины.

Два обстоятельства привлекают к новым фильмам особое внимание. Во-первых, спорт редко становился у нас материалом кино. Во-вторых, комедия продолжает оставаться дефицитным жанром, и выпуск на экран двух новых комедий уже сам по себе — явление примечательное.

В сюжетном построении фильмов «Первая перчатка» и «Центр нападения», как уже говорилось, много общего. Герои обоих фильмов — люди, наделенные незаурядным талантом к спорту: в одном случае — к боксу, в другом — к футболу. Оба они обладают всеми данными для того, чтобы стать выдающимися мастерами. Но оба они до того, как обратились к спорту, проявили талант в избранной ими основной специальности. Боксер —в прошлом зоотехник таежного оленеводческого колхоза, где его высоко ценили. Он воевал, только что демобилизовался и столкнулся с возможностью отдаться спорту по пути из армии к месту своей прежней работы. Футболист является одаренным инженером, создателем новой конструкции мотоциклета и автором выдающегося проекта рационализации производства. Но успех обоих героев в спорте таков, что им приходится выбирать между ним и интересами своей основной профессии. Этот выбор сопряжен с душевной борьбой. Сюжет обоих фильмов и строится на преодолении этих нравственных препятствий, мешающих героям совершить выбор между спортом и их основной профессией.

Здесь необходимо обратиться к проблеме острой и актуальной, возникающей не только в связи с рецензируемыми фильмами. Авторы «Первой перчатки» и «Центра нападения», избрав своим материалом советский спорт, сделали героями своих произведений молодых людей социалистического общества. Эти герои решают вопросы своего общественного долга, личной судьбы и призвания, любви, дружбы, трудовой и спортивной этики. И — каков бы ни был жанр этих новых фильмов, какую бы условность ни диктовал им самый жанр комедии — при оценке этих картин в первую очередь надлежит выяснить, насколько авторы придерживались жизненной правды и как они выразили передовые общественные идеи нашего времени в областях политической, нравственной и эстетической.

Именно в этом и должна быть выявлена советская природа фильма и боевая, действенная его полемика с американскими образцами. Здесь необходимо устранить одно недоразумение. У нас очень часто путают полемику и антитезу. Полемика предполагает развернутый спор с широкой системой доказательств, тогда как антитеза есть прямое отрицание в пределах предложенной концепции. Именно поэтому в искусстве, а в кинематографическом искусстве в особенности, художник, стремящийся к локальной антитезе вместо развернутой полемики, оказывается замкнутым в круг представлений, которые он опровергает. Именно последнее обстоятельство и связало авторов обоих фильмов.

Во второй половине 30-х годов в Соединенных Штатах появилась серия спортивных фильмов, главным образом, «боксерских», построенных на одном и том же драматическом конфликте. Эта серия была порождена громадным успехом пьесы Клиффорда Одетса «Золотой мальчик» (известной и в русском переводе). Эта пьеса была экранизирована и ее идеи затем эксплоатировались в многочисленных фильмах.

«Золотой мальчик» — скрипач, вынужденный стать боксером. Американская действительность не дает ему возможности обеспечить свое существование в качестве музыканта. В поисках заработка он начинает боксировать и обнаруживает незаурядные способности к боксу. Чем блистательней его спортивный успех, тем дальше он оказывается от того, к чему он стремится — от музыкальной деятельности. Ситуация осложняется тем, что бокс деформирует руки музыканта и делает их непригодными для игры на скрипке. Герой старается боксировать левой рукой и сберечь правую для скрипки. Но для того чтобы стать чемпионом, необходимо драться во всю силу. А в том, чтобы он стал чемпионом по боксу, в первую очередь заинтересованы капиталисты, для которых боксер — только средство быстрой наживы. Героя заставляют драться в полную силу и он разбивает правую руку. Он — чемпион, он богат, но он потерял свое призвание, а вместе с ним

---

* «Первая перчатка» и «Центр нападения».

и смысл жизни. Так автор приводит своего героя к самоубийству.

Вот лучший американский вариант конфликта между жизненным призванием, талантом и необходимостью, продиктованной борьбой за существование в условиях капитализма. Это— борьба за выбор между обеспеченностью профессионального спортсмена и той специальностью, к которой герой испытывает душевную склонность. Помимо борьбы за существование, Клиффорд Одетс вплетает сюда сложный клубок предпринимательских интересов и азарта наживы.

Вместо предпринимателя, который эксплоатирует спортсмена и рассматривает его только как источник наживы, в наших условиях авторы фильмов вводят тренера спортивного общества, человека, болеющего за честь команды и стремящегося к победе во имя чисто спортивного интереса. Именно ему, этому тренеру, и отведена в советской картине роль борца за приобщение к спорту, как к основной профессии, непокорного кандидата в чемпионы.

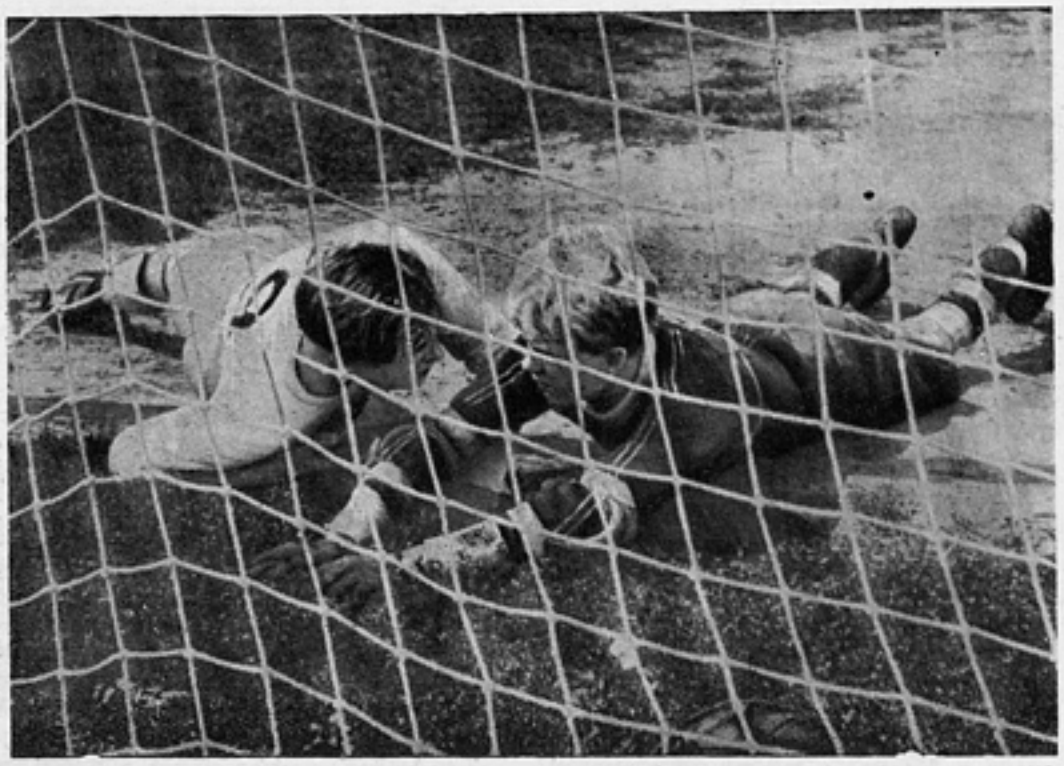
В фильме «Первая перчатка» герой за две недели до матча на звание чемпиона, потерпев любовную неудачу, уезжает к себе в совхоз. Не доехав самую малость до Владивостока, он возвращается вспять и прямо с поезда выходит на соревнование. Выйдя из тренировки, он терпит поражение, а самолюбие не позволяет ему уехать «битым» и он остается навсегда в Москве для того, чтобы профессионализироваться в боксе и всерьез добиваться звания чемпиона. Это и удается ему в следующих кадрах, изображающих события, происшедшие год спустя.

В фильме «Центр нападения» герой бросает свою команду, в которую вступил еще студентом, накануне решающего матча и уезжает на завод, где должно быть осуществлено его изобретение. Здесь он вступает в местную футбольную команду и вместе с ней приезжает в город, где прежде учился. Происходит футбольный матч, герой играет против команды, в которой он воспитался как футболист. При этом герой опровергает обвинение в измене своим былым товарищам, ибо, будучи студентом, он защищал спортивную честь того города, где учился, а теперь защищает спортивную честь того города, куда уехал работать. Таким образом, спорт для него—только добавочное занятие к основной его трудовой деятельности.

Оба решения темы могут быть правомочны в наших условиях.

Авторы фильмов «Первая перчатка» и «Центр нападения» предложили зрителям два варианта судеб, возможных в нашей действительности.

Но для капиталистической действительности Соединенных Штатов



Кадр из фильма «ЦЕНТР НАПАДЕНИЯ». Сценарий Б. Ласкина и Е. Помещикова. Постановка С. Деревянского, И. Земгано. Оператор И. Шеккер.

конфликт, выраженный Клиффордом Одетсом в «Золотом мальчике» и подхваченный серией «боксерских» фильмов, является конфликтом социальным, а потому многозначительным и вырастающим до больших обобщений.

Конфликт, предложенный авторами фильмов «Первая перчатка» и «Центр нападения», основан на недоразумении и характеризует советскую действительность не только тем, что в этом конфликте есть, сколько тем, чего в этом конфликте нет. А нет там, в первую очередь, стяжательства и эксплоататорской заинтересованности в спортивном успехе. Но память об этих явлениях давно выветрилась из сознания человека социалистического общества и вряд ли их отсутствие в новых фильмах кто-нибудь заметит...

Нигде и ни в одном жанре не бытуют в такой степени формалистические пережитки, как в комедии. Именно здесь до сих пор имеет хождение «теория» особой «техники комического» и больше всего ценится «сюжетная пружина». Между тем, нет ни одного жанра, который так настойчиво требовал бы непосредственного жизненного наблюдения, тонкого умения подметить в реальной действительности смешную подробность, комическую деталь. Даже старые комики наивных одночастных комедий немого кино, по внешним приемам идущие от цирка,—Линдер, Фатти, Глупышкин — работали на использовании конкретных жизненных ассоциаций, близких каждому зрителю.

Как бы удачно ни было найдено комедийное положение, какие бы возможности ни открывала перед автором найденная им ситуация, порождающая огромное количество недоразумений, — они становятся достоверными и по-настоящему смешными только в том случае, если пронизаны непосредственным жизненным наблюдением, покоятся на системе достоверных подробностей и подлинном воспроизведении характерных черт своего времени, лично известных каждому зрителю.

Примечательно, что оба рецензируемых фильма чураются деталей и подробностей. Сюжет развивается от одного недоразумения к другому, а самые столкновения предстают перед зрителем в чистом виде, не окрашенные индивидуальными особенностями действующих лиц. Для детализации у авторов не остается времени, ибо предоставленный им объем фильма, его емкость они используют для настойчивой демонстрации некоего фона, который, по их представлениям, и должен дать зрителю ощущение сегодняшнего дня социалистического общества.

Следует остановиться на развитии любовной темы в обоих фильмах. В «Первой перчатке» герой приходит на стадион не потому, что его пригласил туда тренер, прельщенный его силой у одного из аттракционов парка культуры и отдыха. Он приходит на стадион в поисках девушки, в которую влюблен. Попав по ошибке не в то спортивное общество, в каком состоит эта девушка, он немедленно перехо-

дит в другое для того, чтобы быть поближе к ней.

Но развитие их отношений остается непрослеженным. Зритель становится свидетелем двух разговоров героя (Никиты) с героиней (Ниной). В первом Никита представляется Нине, с которой прежде был незнаком. Второй разговор начинается на водной станции и завершается на парусной яхте, где Никита объясняется Нине в любви. Все, что должно было произойти между первым знакомством и объяснением в любви, в фильме отсутствует. Вслед за этим любовные отношения используются авторами как дополнительная пружина для сюжетных недоразумений. Тренер уговаривает Нину не давать Никите ответа до решающего матча на звание чемпиона. Никита уезжает из Москвы, предположив, что Нина не любит его и не хочет встречаться с ним, прежде чем он не станет чемпионом по боксу. Нина решает ехать вслед за ним, но за час до отъезда узнает, что Никита снова в Москве и участвует в матче. После поражения Никиты она приходит к нему и влюбленные соединяются.

Зрителю, таким образом, все время показывают не формирование отношений, не их сущность, не их своеобразие, а лишь их итоговые стадии — первое знакомство, объяснение в любви, размолвку и счастливое соединение.

В фильме «Центр нападения» героиня (Лена) врач футбольной команды. Она, ничего не понимая в спорте, старается сохранить независимость и держится несколько вызывающе по отношению к команде. Она запрещает герою участвовать в ответственном матче. Затем, узнав, что он должен защищать на экспертной комиссии свою модель мотоциклета, освобождает его от следующей игры. Случайно, проезжая вместе с командой через город, в который уехал герой, она отстает от поезда, разыскивает героя и находит его на стадионе, где он не замечает ее в толпе, приветствующей его победу в очередном футбольном матче. Не уважая футбола, она решает, что герой и на новом месте занимается не делом, а спортом, и, обманутая в своих надеждах, уезжает домой. В фильме гораздо больше материала для развития любовных отношений, чем в «Первой перчатке». Но и здесь даны только самые общие ситуации и не прослежено развитие чувств.

Отсутствие подробностей делает любовные отношения в обоих фильмах условными. В этих отношениях нет ничего, что отличало бы именно советского человека, что является его драгоценным качеством, приобретенным в нашем обществе.

Требование утверждения социалистического идеала — политического, этического, эстетического — является основным и главным в отношении к нашему искусству. Однако увидеть в жизни воплощение этого идеала можно лишь, подметив конкретные черты новой действительности. По гениальному определению товарища Сталина «...«национальный характер» не есть нечто раз и навсегда данное, а изменяется вместе с условиями жизни...». С изменениями в экономической жизни, в социальном строе, в психическом складе и языке изменяется и национальный характер. Умение видеть конкретное выражение этого изменения и является отличительным свойством подлинного советского художника.

И «Первая перчатка» и «Центр нападения» лишены детализации изображаемой в них жизни. Поэтому идея этих фильмов, утверждаемая ими мораль становятся своеобразной авторской декларацией, возникающей из условного сюжетного построения. А герои, лишенные подлинной индивидуальности, ограниченные в проявлениях своего характера, становятся не столько типом, сколько некоей маской, необходимой авторам для развития сюжета и доказательства заданной морали.

Таким образом, стремление осуществить художественную антитезу американской спортивной драмы привело к созданию абстрактного построения, лишенного и жизненной и художественной конкретности. Это оторвало авторов советских фильмов от социалистической действительности, которая должна была стать основной силой в ниспровержении чуждой им концепции. Действительность наша сама по себе является сокрушающим доводом против незыблемости выдвигаемого американской кинематографией конфликта, который существует лишь в капиталистическом обществе и снят у нас. Но для того чтобы использовать силу нашей действительности, нужно было обратиться непосредственно к ней и воплотить ее в фильме во всей ее широте, глубине и реальности. В рамки же, предложенные американцами, вместилось только одно отрицание их идей, без использования силы правды советской жизни и возможностей нашего искусства.

По этой же причине оба фильма, претендующие на то, чтобы быть очень смешными, мало веселят аудиторию. Происходит это потому, что условные недоразумения, развивающиеся на основе традиционной комедийной «пружины», лишены той достоверности, без которой зритель отказывается воспринимать их как непреложный факт.

Все это определило работу молодых режиссеров и занятых в фильмах актеров. В «Первой перчатке» больше половины метража отведено под показ занятий художественной гимнастикой, водных соревнований, тренировки, физкультурного парада и матчей бокса. Причем только последние непосредственно вытекают из развития сюжета, а все остальное является лишь использованием изобразительных возможностей места действия.

«Первая перчатка» к тому же и музыкальная комедия, хотя ее музыкальная природа небогата. Роль тренера Привалова исполняет артист Московского театра оперетты В. Володин, который, появляясь на экране, поет длинные куплеты, проходящие затем лейтмотивом через всю картину. Собственно, эти куплеты и характер исполнения некоторых ролей и придают «Первой перчатке» черты музыкальной комедии. С точки зрения использования спортивного материала этот фильм можно было бы скорее назвать обозрением, а по развитию сюжета он бесспорно, как мы уже говорили, является комедией, построенной на недоразумениях.

Не стоило бы так подробно останавливаться на определении жанра фильма, если бы режиссер А. Фролов нашел для своей картины постановочную манеру, обеспечивающую некое жанровое единство. К сожалению, у молодого постановщика нет еще своего почерка и он ограничивается добросовестными экзерсисами в том или ином жанре. Поэтому все вводные эпизоды, демонстрирующие парадные, пластически выигрышные элементы физкультуры и спорта, сняты в жанре традиционного ревю. Все сцены, связанные с Приваловым, его женой, Лубяго и матерью Рогова, наконец, эпизоды Никиты, Нины, Рогова и Кошелева сняты в манере комедии, основанной на недоразумениях, сняты в манере обычной оперетты. И с сохранением даже некоторых признаков своего салонного происхождения.

Этот режиссерский разнобой нашел яркое выражение в работе актеров. В роли Привалова В. Володин нарочито комикует, прибегает к преувеличенным реакциям, как и полагается опереточному комику. Точно так же, условно и преувеличению, без боязни нарочитости и обнаженного гротеска, исполняет роль матери Рогова артистка Т. Говоркова. Внешнюю характерность настойчиво подчеркивает А. Белов в роли Лубяго. И в пределах откровенно-условного жанра оперетты все эти артисты проявляют несомненное мастерство.

Наряду с этим, артистка Н. Чередниченко, исполняющая роль Нины, пытается найти в роли психологические нюансы и оправдание поступков и поведения. Как уже говорилось выше, в фильме для этого просто не оставлено места, и поэтому попытки актрисы повисают в воздухе. Никита в исполнении И. Переверзева лишь старательно изображает душевные состояния героя — веселье, упорство, радость, грусть, горе, реши-

мость — и не стремится к какой бы то ни было психологической разработке образа. В роли Кошелева С. Блинников пытается через внешний облик и манеру поведения полностью выразить характер своего героя, что само по себе невозможно.

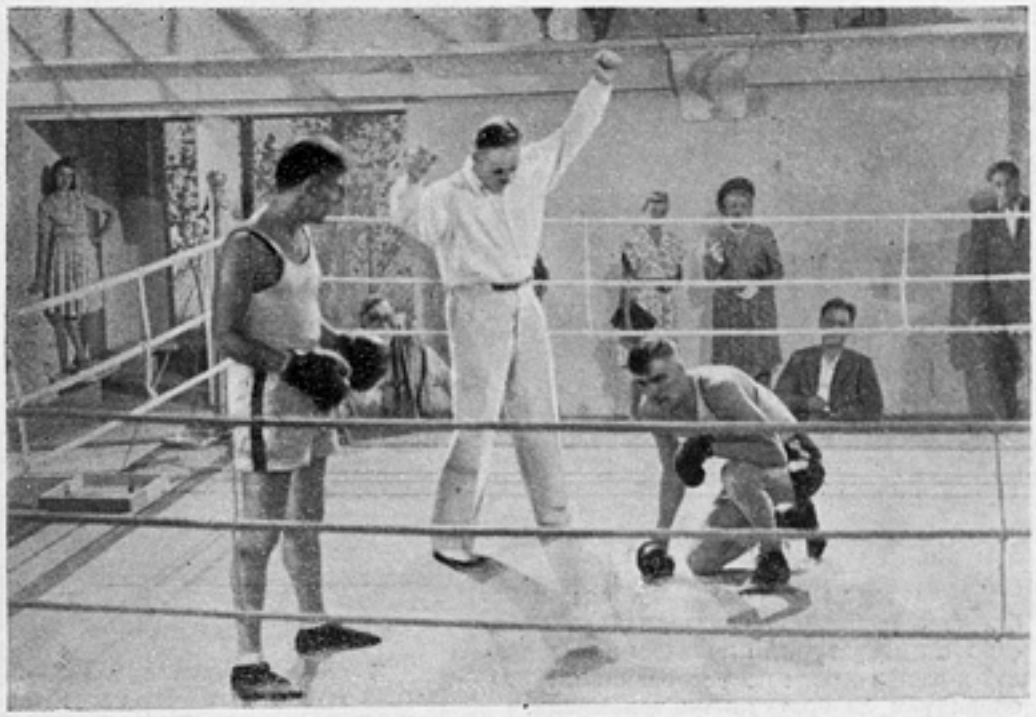
Особо следует остановиться на режиссерской и операторской манере показа матчей бокса. Эти соревнования проходят все время на средних и общих планах, а потому ход матча, его подробности ускользают от внимания зрителя. Режиссеру пришлось ввести радиокомментатора, без которого зрителю непонятно не только то, что происходит по ходу матча, но и его результат. Такой показ матча игнорирует кинематографические возможности переноса на экран спортивного состязания с максимальной наглядностью. Этот же упрек относится и к показу футбольных матчей в фильме «Центр нападения», где режиссер и оператор также не проявили достаточной творческой изобретательности для того, чтобы показать игру со всей возможной для экрана полнотой.

С точки зрения режиссерской, фильм «Центр нападения» слабее, чем «Первая перчатка». Если режиссер А. Фролов проявил умение работать в каждом из жанров, которые сосуществуют в его фильме, но не нашел для картины единой постановочной манеры, то режиссеры С. Деревянский и И. Земгано не показали должного владения тем жанром, в котором развивается их фильм.

Отсутствие жизненных или хотя бы бытовых подробностей в комедии «Центр нападения» — не только капитальный недостаток сценария, но и печальное свойство режиссерской работы. Некий налет «салонности», привнесенный в советский быт, превращается в слащавую красивость. В погоне за этой красивостью и дурным подражанием американскому ревю режиссеры допускают даже ошибки против хорошего вкуса. Таково, например, изображение развевающегося на черном фоне сверкающе-белого шлейфа героини во время ночной мотоциклетной прогулки, которая сама по себе не нужна в сюжете и не вероятна с точки зрения бытового правдоподобия.

Это отражается также и в работе художника фильма А. Бобровникова, как, впрочем, и в работе художников С. Мандель, И. Степанова и В. Камского в картине «Первая перчатка». Когда нам показывают комнаты, в которых живут герои, их обстановку, то диву даешься — откуда такой конструктивистский модерн, и где, собственно, происходит действие?

Беда в том, что эти художники считают новым то, что, по сути, в нашей жизни давно устарело и отброшено. Все это было у нас, и конструктивистская мебель, и обстановка, выполненная с подчеркнутым соблюдением геометрических пропорций. Все это было и не привилось, а теперь вытащено из довоенных зарубежных журналов и выдано на экране за передовой советский быт.



Кадр из фильма «ПЕРВАЯ ПЕРЧАТКА». Сценарий А. Филимонова. Постановка А. Фролова. Оператор Ф. Фирсов.

Нельзя многого требовать от актеров фильма «Центр нападения». Роли они получили от сценаристов поверхностные, без какой-либо психологической разработки, а подчас и без достаточной логики поведения. Смена настроений действующих лиц лишена переходов.

Отчетливее всего это видно по роли основного героя фильма. Сперва это — яростный спортсмен, страстно стремящийся к победе своей команды. Затем, когда девушка, которая ему нравится, высказывает пренебрежительное отношение к футболу, он — молодой инженер, конструктор нового типа мотоциклета. Стоит экспертной комиссии утвердить его проект, как он немедленно бросает свою команду во время подготовки к решающим соревнованиям и делает это не колеблясь, без всякого сожаления. На месте новой работы он снова вступает в футбольную команду и с прежней яростью отдается спорту.

Таким образом, из развития образа героя вынуто самое существенное — внутренняя борьба, выбор между спортом и профессией инженера. Все решается просто, само собой и не на чем проявиться характеру. Поэтому опытный кинематографический актер В. Доронин, исполняющий эту роль, не мог ничего с ней сделать, кроме осмысленного произнесения текста.

В не менее трудном положении оказалась и актриса Е. Деревщикова в роли Лены—врача футбольной команды и будущей жены героя. Ее колючий характер, который угадывается по разрозненным репликам, не подкреплен фабулой.

Поэтому Е. Деревщикова и вынуждена решать каждый кусок роли отдельно, связывая их между собой только единством манеры. Но для того, чтобы такое исполнение было убедительным, нужно незаурядное актерское мастерство, которым не обладает молодая актриса. Образ Лены оказался в фильме таким же бледным, каким он был и в сценарии.

Роль Семена — страстного футболиста, остывшего к науке и никак не могущего одолеть дипломный проект, изобилует черточками, не столько подсказанными жизнью, сколько вытекающими из амплуа комедийного простака. Этими деталями не без успеха воспользовался артист Б. Толмазов, которому нельзя отказать в обаянии, хотя созданный им образ насквозь традиционен.

...Важнейшие задачи поставлены в двух комедиях — «Первая перчатка» и «Центр нападения». Долг нашего кино вступить в активную идейную борьбу с американской кинематографией от лица нашей действительности, освещенной великими идеями Ленина — Сталина. Советский спорт — благодарнейший материал для создания художественного фильма и обращение к нему следует приветствовать. Комедия—веселый и нарядный фильм о нашей современности всегда желанен для нашего зрителя.

Но из всего сказанного видно, что задач, правильно поставленных перед собой, авторы фильмов «Первая перчатка» и «Центр нападения» не разрешили.

ДРАМА И ЭПОС В КИНО

В. ВОЛЬКЕНШТЕЙН

От редакции

В нашем журнале (№ 2—3, 1946 г.) была помещена статья И. Вайсфельда «Повесть и роман в кинематографе», вызвавшая ряд откликов читателей.

Проблема жанров является чрезвычайно важной и одной из наименее разработанных в теории кино.

Публикуя в дискуссионном порядке статью В. Волькенштейна, редакция приглашает творческих работников кинематографии принять участие в обсуждении вопросов, затронутых И. Вайсфельдом и В. Волькенштейном.

Анализируя киносценарий, мы неизбежно обращаем внимание на его сходство с литературными жанрами — с драмой и разного рода повествованием. И мы оперируем литературными терминами.

Статья И. Вайсфельда «Повесть и роман в кинематографе», напечатанная в журнале «Искусство кино» № 2—3 за 1946 год, утверждает: 1) близость кинодраматургии к прозе, которая «сейчас ни у кого не вызывает сомнений»; 2) переход советской кинодраматургии от киноэпопеи и кинономеллы немого кино к кинороману и киноповести.

И. Вайсфельд пишет: «...новое по сравнению, например, с эпопеей немого кино заключалось в том, что в центре внимания здесь был человек, а не события». Дальше идет сопоставление с новеллой: «... каждый из... многочисленных персонажей имеет свою новеллу, и тесное сплетение этих новелл создает широкую картину жизни...». И дальше: «Не один ведущий герой, а несколько судеб сплетаются воедино, образуя сложную композицию».

Итак, роман и повесть, а не эпопея и новелла. Эта тенденция, согласно И. Вайсфельду, обнаружилась в советской драматургии еще до войны. Война несколько задержала ее развитие; теперь она снова проявляется.

И. Вайсфельд указывает на некоторые внешние технические приемы кинороманa, придающие сценарию большую емкость, расширяющие возможности кино: на введение диктора, приема воспоминаний и т. п.

Статья И. Вайсфельда дискуссионна: в советском кино скрещиваются разнообразные тенденции, в частности, весьма много ярких сценариев создано на пути к героической эпопее; к тому же послевоенный опыт нашей кинодраматургии еще недостаточно велик для того, чтобы делать столь решительное обобщение. Тем не менее статья И. Вайсфельда интересна своим стремлением увидеть в кинематографе прежде всего психологическую глубину, «человечность».

Однако И. Вайсфельд несколько облегчил себе задачу тем, что он рассматривает только те свойства сценария, в частности советского сценария, которые роднят его с прозой, и не рассматривает тех, которые сближают его с драматургией театра. Между тем сам же он называет «мелодраму» как один из жанров кино. А именно сочетание особого рода повествования и особого рода драматизма характеризует кино.

Драма отличается от романа единством, концентрацией действия. Концентрация действия заключается: 1) в ярком развитии центральной линии действия; 2) в том, что побочные конфликты связаны с центральным и, разжижая его, в него вливаются; 3) в том, что все обстоятельства, при которых развивается центральный конфликт, хотя бы косвенно на него влияют. Единство в драме — это единство всего, что в ней происходит; единство в романе—это единство атмосферы, единство общей темы, но не событий. Далее: в драме события мотивированы активностью действующих лиц, тогда как роман допускает «голые происшествия», говоря языком Гегеля, происшествия, не связанные с инициативой персонажей, вторгающиеся в конфликт извне.

В кино мы находим сценарии, близкие к построению романа, и сценарии, близкие к построению драмы *.

Киносценарий есть особого рода литературное произведение, написанное в расчете на экранизацию. Тем не менее деление сценариев на драматические и эпические (или беллетристические, повествовательные) имеет основание: в одних сценариях действие крепко сконцентрировано; другие по внутреннему своему заданию родственны эпопее или роману, изображают события, согласно определению Гегеля, в «широко раскинувшемся мире».

Однако и в сценариях с крепко сконцентрированным действием мы видим черты «беллетризма». С другой стороны, во многих эпических (беллетристических) сценариях часть сценария — ряд эпизодов представляет собой единое действие.

Действие сценария всегда развивается на широком фоне. Это придает самому цельному конфликту в кино и, надо прибавить, самому интимному конфликту некоторый эпический размах.

Кино есть искусство широких пространств и широко развернутых событий. Фильм «интерьеров» является искусственным ограничением органических возможностей кино — это парадокс. В то же время сценарист подобно беллетристу фиксирует мимодраму действующих лиц — тонкую психологическую и психофизиологическую деталь.

Образцы сценариев, приближающихся по своему построению к драме, развивающиеся в сконцентрированном действии, не столь часто встречаются. Такие сценарии мы находим преимущественно в американской киноДра-

---

* Подробнее я пишу об этом в своей книге «Проблемы драматургии», написанной для Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР.

матургии. Из числа известных нашему зрителю или читателю можно назвать в качестве примеров «немые» сценарии: «Доки Нью-Йорка» Жюля Фуртмана; «Огни большого города» Чарли Чаплина; звуковые сценарии-кинокомедии: «Мистер Дидс возвращается в город» и «Леди на один день» Рискина; наконец, сюда же можно отнести стройную драматургию «Летчика-испытателя» Лауренса и Юнга по новелле Уида.

Советские сценарии обычно относятся к сценариям эпическим (беллетристическим). Но строгую концентрацию действия мы находим в «Депутате Балтики». Поэтому этот сценарий мы отнесли к «драматическим». Массовые сцены Октября — окружающий мир нигде не переходит в самодовлеющую историческую картину, отдельные представители революции изображены в тесной связи с профессором Полежаевым, с его конфликтом в академической среде.

Действие неуклонно нарастает в повторных столкновениях. Воробьев — характерный представитель буржуазной профессуры — сначала охраняет благополучие Полежаева (исходная ситуация), затем досадует, негодует, мешает печатанию книги своего учителя и кончает тем, что швыряет на пол его рукопись: момент катастрофы.

По мере того как обостряется конфликт с коллегами по университету и учениками, Полежаев сближается с представителями революции. Эти моменты повторно следуют один за другим. Непосредственно после отказа буржуазного студенчества экзаменоваться появляется в университете Бочаров, и матросы просят прочесть им лекцию о жизни природы. Непосредственно после того как Полежаев убеждается в том, что в его день рождения никто из обычных гостей его не посетит, приходит Бочаров.

Массовые сцены в сценарии развиты скупо и, как в театральной драме, полностью связаны с конфликтом Полежаева: таковы уличная сцена, сцены в университете, на корабле, митинг саботажников, наконец, заседание Петросовета в Таврическом дворце.

Фабула киносценария в отличие от драмы несравненно богаче проходными и вставными событиями. Сценарий учитывает возможность кино мгновенно вводить зрителя в новую обстановку, а также возможность рельефно выделенной мимикой, связанной с кратким диалогом, передавать крупным планом глубокие душевные состояния, интимные движения души. Фрагментарность кинодействия, в частности «параллельный монтаж» и многопланная, емкая, живописная мизансцена, превращает в событие то, что в драме является звеном драматического процесса. Полнометражный сценарий может вместить события целого романа.

Благодаря выразительной краткости и быстрым переходам от сцены к сцене вставные эпизоды не нарушают последовательности и связи основных событий. Этим объясняется тенденция кино показать в действии происшествия, о которых драма сообщает в диалоге. Так, например, при экранизации «Бесприданницы» Островского показаны похождения пьяных Счастливцева и купчика Непутевого на пароходе и на острове, о чем у Островского рассказывает Паратов. Впрочем, в зависимости от характера фильма в кино, как и в драме, вполне возможны и развернутые словесные сообщения.

Мгновенно создавая новую обстановку, новые обстоятельства, новые взаимоотношения — экспозицию эпизода — кино имеет возможность развивать события в эпическом порядке

Так же, как в эпопеях и романах, широкий мир, окружающий персонажи эпических (беллетристических) сценариев, может демонстрироваться по отдельным характерным участкам, как, например, в «Цитадели», английском сценарии, написанном по роману А. Кронина, или в сценарии И. Груздева и М. Донского «Детство Горького».

В других эпических (беллетристических) сценариях — исторических и историко-бытовых — этот мир охвачен массовым движением: жанр, свойственный, главным образом, советскому кино, оказавший влияние на западную, в частности на американскую, кинодраматургию. Наиболее значительные произведения этого жанра отражают важные исторические события в широкой перспективе народной жизни и осуществляют задания эпопеи.

Таковы (в исторической последовательности изображенных событий) «Александр Невский» П. Павленко и С. Эйзенштейна, «Минин и Пожарский» В. Шкловского и В. Пудовкина, «Богдан Хмельницкий» А. Корнейчука и И. Савченко, обе серии «Петра Первого» А. Н. Толстого и В. Петрова и другие.

Сюда же относятся историко-революционные фильмы «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна, «Конец Санкт-Петербурга» Н. Зархи и В. Пудовкина, первые две серии трилогии о Максиме Г. Козинцова и Л. Трауберга и другие.

Великая Октябрьская социалистическая революция нашла отражение в фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» М. Ромма, в «Чапаеве» братьев Васильевых, «Щорсе» А. Довженко, «Великом зареве» М. Чиаурели, «Человеке с ружьем» Н. Погодина и С. Юткевича, в третьей серии трилогии о Максиме, «Клятве» М. Чиаурели (сценарий М. Чиаурели и П. Павленко) и других.

Бытовые (психологические) конфликты развиваются на расширенном сравнительно с театральной драмой социальном фоне в сценарии драматическом; тем более широка социальная перспектива в «бытовых» сценариях, написанных без строгой концентрации действия. Таковы, например, советские фильмы «Земля» А. Довженко, «Член правительства» К. Виноградской, И. Хейфица и А. Зархи, «Трактористы» Е. Помещикова и И. Пырьева.

Однако если эпический (беллетристический) сценарий родственен по своему построению роману, то во всяком случае роману определенного вида, а именно, эпический сценарий ищет действенного и эмоционального напряжения в каждом эпизоде и обычно в ряде эпизодов развивает более или менее сконцентрированное действие.

Герои эпических (беллетристических) сценариев всегда инициативны, всегда активны; целеустремленность героев эпических сценариев весьма рельефна. Герои эпических сценариев столь же инициативны, как герои сценариев драматических; менее всего они походят на созерцательного философа Пьера Безухова в «Войне и мире» Льва Толстого.

Отсутствие единства в развитии действия возмещается в эпическом сценарии драматизмом всех отдельных эпизодов, всех последовательных конфликтов.

Не будем, однако, толковать понятие «драматизма» поверхностно, ограничивая его резкой, открыто проявляющейся действенностью. Драматичны, то есть действенны и глубоко эмоциональны, не только внешне острые события. Драматичными могут быть внутренне напряженные сцены косвенного диалога, а они вполне возможны в кино.

Особого мастерства требует «ступенчатое» — хроникальное построение сценария. Подобно «ступенчатому» роману, события в таком сценарии, последовательные конфликты центрального действующего лица развиваются в широко раскинувшемся пространстве и времени; если же события сосредоточены на сравнительно узком участке, то во всяком случае этот участок показан широко и в каждом новом эпизоде мы видим новые взаимоотношения, новых действующих лиц, новые обстоятельства драматической борьбы.

Существует подбор эпизодов в «ступенчатом» романе и «ступенчатом» сценарии и внутренняя связь между эпизодами. Несомненно, что роман и эпический

сценарий свободнее в своем построении, нежели драматическое произведение. Во многих «ступенчатых» романах, даже в таком замечательном произведении, как «Дон-Кихот», некоторые эпизоды могут быть изъяты без заметного ущерба для целого. Существенен в «ступенчатых» сценариях подбор содержательных и ярких эпизодов-конфликтов, нарастающих в своем драматическом напряжении.

Эпизоды в «ступенчатом» биографическом сценарии изображают наиболее характерные и драматические моменты, важнейшие конфликты в жизни героя сценария.

Особенно трудно «ступенчатое», хроникальное построение, если оно развивается в параллельных линиях, в параллельных конфликтах, как, например, в «Щорсе». Нечеткие связи между эпизодами, импрессионистическое нагромождение событий мешают восприятию отдельных, превосходно написанных эпизодов «Щорса».

Выдержанное «ступенчатое» построение, «нанизывание событий» в кино встречаются редко; обычно эпический (беллетристический) сценарий переходит от хроникально развивающихся конфликтов к сконцентрированному действию.

Во многих названных нами советских эпических сценариях действие в ряде эпизодов концентрируется. В «Петре Первом» широко развита драма Петра и Алексея; в «Ленине в 1918 году» — борьба коменданта Матвеева с диверсантами; в «Чапаеве» — конфликт Чапаева с Фурмановым и т. д.

В «Чапаеве» — классическом произведении советской кинодраматургии — искусно связаны параллельные линии действия.

Фабула «Чапаева» широка: параллельно центральному конфликту Чапаева и Фурманова, перемежаясь со сценами в лагере чапаевцев, развивается конфликт в стане белых. В то время как под влиянием Фурманова совершается перевоспитание Чапаева, богато одаренного полководца-партизана, в то время как его буйный отряд превращается в дисциплинированную дивизию Красной Армии, происходит разрыв между полковником Бороздиным и его старым денщиком Потапычем. Белая армия разлагается: Потапыч переходит к красным. И не случайно, что «психическая атака» белых производится силами одного офицерства.

Столь же искусно вплетены в фабулу сцены Петьки и Анны, их сближение, обучение Анны стрельбе из пулемета, ведущее к той же сцене «психической атаки», когда Анна, заменяя убитого пулеметчика, сбивает офицерские ряды,—кульминация «Чапаева».

Так, в четком рисунке скрещиваются драматические линии сценария.

Драматургическая техника модифицируется, но сохраняет в кино свою силу.

Эпичны в «Чапаеве», главным образом, массовые, в частности батальные, сцены.

Театр избегает развернутых батальных сцен, ибо массовое физическое действие на театральной сцене легко теряет свое психологическое содержание, превращаясь просто в зрелище. Кино не в состоянии изобразить столь детально разработанную картину сражения, как это мы видим в романе; тем не менее кино имеет возможность показать наряду с широкой картиной массовых столкновений разнообразные, характерные моменты психологического значения, мгновенно выделяя монтажом отдельные участки боя, отдельные короткие сцены, отдельные лица и фигуры. Мы видим множество кратко показанных событий, иногда совершенно не связанных между собой драматически, разные усилия множества участников сражения, которые все вместе его характеризуют и решают его судьбу.

Таким образом кино в батальных сценах, как и вообще в массовых сценах, выходит из рамок сконцентрированного действия и осуществляет задания, подобные заданиям романа.

Яркие примеры таких эпических сцен мы находим в постановках С. Эйзенштейна — «Броненосец Потемкин» и «Александр Невский»; в «Мы из Кронштадта» — постановке Е. Дзигана по сценарию В. Вишневского (батальные сцены здесь несколько затянуты); Полтавская битва во второй серии «Петра Первого» эффектна, но несколько внешне живописна, менее содержательна.

В аспекте этих наблюдений определение ведущего жанра киносценария усложняется.

Кинороман, — но какой? Романы, как известно, по своему построению весьма разнообразны, начиная от хроники (например, семейной) и кончая романами, развивающими целостный центральный конфликт, приближающийся к сконцентрированному действию, близкому к действию драмы. Если мы даже примем тенденцию И. Вайсфельда, то остается существенный вопрос: кинороман-хроника или кинороман-драма?

И. Вайсфельд этого вопроса не затрагивает. Вайсфельд заботится только о емкости киносценария и о психологической детализации и глубине (о «человечности»). Однако, судя по приводимым им примерам, он склоняется в сторону кинороманa-хроники. И с этим мы решительно не согласны. Вайсфельд пишет об «аморфности» и «бесхребетности» в кино; «аморфность» и «бесхребетность» в кино обычно происходят от неумения концентрировать действие, создавать кинодраму. Мы решительно настаиваем на максимальной драматизации материала кино. «Человечность» кинозрелища заключается в глубоком драматизме, в создании конфликта, который волнует общество цельностью разработки. Широкое изображение среды в кино совместимо с подлинной драмой, с концентрацией действия.

Наконец, — и это самое важное,— при определении стиля и ведущего жанра советского кино определенного периода мы должны учитывать характерное его содержание. Основная тема советской кинодраматургии— народно-героическая. Начиная от «агиток» времен гражданской войны и кончая пьесами и фильмами из эпохи Великой Отечественной войны,—это генеральная линия советской драматургии и советской кинодраматургии. Новая пятилетка будет изображена советской кинодраматургией под знаком героической темы. При этом героическая тема в кино может принять вид кинороманa (а не киноэпопеи), может быть разработана наиболее «человечным» образом, может быть сопряжена с психологической глубиной.

Киносценарий отличается чрезвычайной сложностью и богатством жанровых признаков; приняв литературную терминологию, мы будем искать новый жанр советской кинодраматургии в романе—героической драме, но не в романе-хронике.

ДИАЛОГ В СЦЕНАРИИ И ФИЛЬМЕ

Л. ПСГОЖЕВА

Давно уже ведется спор о том, какое место среди других средств выразительности должен занимать диалог в фильме. В последнее время часто приходится слышать, что в фильмах стали слишком много разговаривать, что режиссеры забыли особые выразительные средства киноискусства, благодаря которым слово должно занимать подчиненную роль, а диалог можно определить, как «вокальное поведение актера».

Спор этот идет не по существу. Беда не в том, что в фильме говорят много, беда в том, что говорят плохо.

Анализ диалогического строя ряда сценариев убеждает в том, что многие сценаристы утеряли понимание значения диалога, как важнейшего компонента драматургии, стали смотреть на слово, как на простое средство общения, или, в лучшем случае, как на средство раскрытия характера персонажа и высказывания своего авторского отношения к происходящим в сценарии событиям.

Конечно, решение вопроса о роли диалога в сценарии зависит от жанровых особенностей произведения, от того, решается ли сценарий в плане повествовательном, драматическом или лирическом. Характер диалога в сценарии обусловлен также и индивидуальными стилистическими устремлениями автора.

Однако можно указать на некоторые наиболее распространенные и общие ошибки диалогического строя сценариев, недопустимые ни в одном из жанров.

Пожалуй, самым распространенным и грубым недостатком диалога огромного большинства сценариев является бескрылый натурализм, фотографичность языка, погоня за внешним правдоподобием речи, приводящая к утрате ее образности.

Примером такого натуралистического «правдоподобия» может явиться диалог в фильмах «Близнецы» (авторы М. Витухновский и Я. Ялунер), «Беспокойное хозяйство» (авторы бр. Тур), «Небесный тихоход» (автор С. Тимошенко). Язык в этих фильмах — рабское подражание жизни далеко не в лучших образцах. Но натурализм всех этих «трали-вали», «порядок», «точно», «на проводе» и т. д. так же далек от истинной правдивости в искусстве, как в свое время далек был от нее выспренний риторический стиль классицизма; натурализм забывает, что искусство не механически подражает жизни, а творчески воспроизводит ее сущность, скрытые ее законы.

Натурализм (копирование) — категория, находящаяся вне художественного письма. Само понятие литературного стиля исключает голую фотографичность изображения и языка, лишающую слово идеи и образа, подменяющую художественное слово прямолинейным бытовым термином.

Конечно, нельзя отрывать критику бескрылого натуралистического языка от содержания фильма. Идейная скудность содержания, убожество конфликтов и схематичность характеров в перечисленных фильмах определяют в значительной мере серость и вялость их диалога. Тем более низкое качество диалога многих сценариев требует пристального внимания к вопросам культуры слова в кинематографе.

Серьезным недостатком диалога ряда современных сценариев является преобладание в нем собственной авторской речи, мешающей созданию индивидуального языка персонажей.

Диалог строится не по принципу многоголосого, полифонического ведения голосов, тем, характеров, а в однообразной, лишенной сложности звучания гамме.

Совсем недавно многие сценаристы увлекались повествовательной формой рассказа от первого лица. Рассказ от автора, воспоминания, сны, лирические отступления (предистории героев) стали распространенным приемом ряда сценаристов.

Далеко не всегда этот прием органически вытекал из замысла и материала; зачастую к нему прибегали, как к легкому и удобному средству замены трудного показа событий и судеб людей рассказом о них от автора. И в этих случаях однообразный авторский строй речи обеднял возможность объективного и глубокого раскрытия в диалоге сущности того или иного явления.

В хорошем сценарии «Зоя» (авторы Б. Чирсков и Л. Арнштам) этот монологический принцип выражен особенно ярко.

Диалогический строй «Зои» выдержан в романтической манере приподнятого, риторического, разбросанного рассказа о герое, рассказа, рассыпающегося на куски с неожиданными композиционными обрывами, резкими скачками в изложении событий, как бы нанизанных на эмоционально-лирические рассуждения автора.

Любопытно, что авторы сценария, характеризуя в ремарках монологи своих героев, чаще всего называют их «тирадами» и «филиппиками», что свидетельствует о сознательном выборе ораторского принципа в построении речи.

Действительно, достаточно беглого анализа речевого строя сценария «Зоя», чтобы убедиться в принципиально-унисонном его решении.

Сценарий включает в себя ряд надписей, то есть прямых авторских высказываний о событиях и героях.

Например: «Двести раз повторяла старуха господне имя, но девушка не издала ни звука, ни стона, она не назвала себя, не выдала своих товарищей...».

Стилистика этого авторского текста целиком совпадает с речевой манерой всех, без исключения, персонажей: Зои, учительницы, Бориса, секретаря райкома, библиотекаря, матери и т. д.

Например: «Это значит... что ночью... вот сейчас и днем... и на рассвете идут в бой полки... Им нет конца,

как нет конца и края моей стране... И женщина становится к станку на место мужа-бойца! И в небо поднимается самолет за самолетом... Я знаю... Вы убьете меня, но если бы кто-нибудь мне сказал: хочешь жить снова, с самого начала... я все равно выбрала бы ту жизнь, что была у меня».

Это — отрывок из монолога Зои. Его продолжением могут послужить монологи (тирады, филиппики) других персонажей. Так же говорит и «Филин» (библиотекарь): «Книги могут быть совестью! Они говорят правду там, где торжествует ложь! Они обвиняют, защищают, любят, ненавидят...».

Говорит учительница: «Галилея сожгли на костре, ребята, но он до последней минуты твердил про землю: «А все-таки она вертится!»... Мужества, упорства и веры — вот чего требует наука!..».

Говорит мать: «Герой... Герой это тот, кто всегда смел, кто не боится даже умереть, чтобы сделать других счастливыми...».

Авторская установка на создание «слова о герое» подчеркнута не только однообразием речевого строя языка персонажей, но и введенным в сценарий цитатным материалом (цитаты из произведений В. Короленко, М. Горького, Н. Островского, К. Рылеева, дневник Зои, текст пионерской клятвы).

Все цитаты выбраны с расчетом на их полное стилистическое совпадение с манерой речи героев.

Отсюда, вместе с установкой на лирический авторский монолог, исчезла и необходимость во внутренней драматизации диалога, внутренней борьбе, движении мысли в противоречиях, конфликтах, исчезла и сочная жизненность образа героини, ставшей над событиями.

При данном жанровом решении темы о Зое этот прием был обоснован. Однако решение темы могло быть и совершенно иным, продиктованным стремлением к более разностороннему показу характеров героев (сравнить, например, с романом А. Фадеева «Молодая гвардия»).

В общем же балансе реалистического нашего искусства этот прием не должен занимать господствующего места, ибо он обедняет возможности изображения действительности в искусстве.

Монологический принцип построения речи в фильме лишает язык героев индивидуальной окраски, заставляет весь диалог звучать, как единое авторское слово, разделенное на множество частей и розданное разным героям для произнесения.

Это схематизирует внутренний мир героев, подчиняет их заданному авторскому тезису. Тем более, что в тех случаях, когда прием не ограничен или дурно выполнен, он влечет за собой неприятную повествовательную вялость стиля или впадает в другую крайность — риторическую патетику.

Тогда начинается разговор лозунгами, и весь характер диалога приобретает назойливо-дидактический строй.

Примером такого, крайне упрощенного решения диалога может явиться диалог сценариев «Остров Безымянный» (автор Б. Бродский) и «В горах Югославии» (автор Г. Мдивани).

В сценарии «В горах Югославии» дикторский текст, информирующий о событиях, полностью укладывается в рамки газетно-публицистического стиля.

«Это было время, когда пламя партизанской борьбы охватило всю Югославию, рождались все новые и новые народные герои, руководители партизанских бригад... В своей бессильной злобе враг зверствовал, расстреливал, вешал, но он не мог сломить боевого духа югославских народов...».

В единой газетно-патетической интонации выдержаны и все реплики действующих лиц сценария. Например:

«Нападение на Советский Союз — это смерть мировому фашизму».

«Другове, пусть нашим «здравствуй» и «до свидания» будут слова: «Смерть фашизму, свобода народу».

Риторической патетикой, не дающей представления о живом языке героя, является весь стиль речи главного героя сценария — Славко Бабича:

«Хвала тебе, юнак мой, хвала тебе!».

«Я славлю этот тяжкий час, друже Тито. В этот час я увидел тебя».

Умирая, раненый Славко произносит следующий монолог:

«Маршал Тито, я полковник Народной Армии — Славко Бабич — выполнил свой долг. Мы, твои бойцы, прошли с тобой через снега, горы и бураны, через пожар, голод и смерть, и мы победили...».

Трескучая риторика языковой манеры не может не отразиться на общем впечатлении не только от поведения, но и от характера героя.

Если сравнить многословную патетику Славко Бабича с краткой, простой, лаконичной, чуждой аффектации речью Чапаева (его первая реплика в сценарии — «Стой, куда!», его последняя реплика—«Врешь, не возьмешь!»), то в результате такого сравнения раскроется не только разница стилевого приема в изображении образов героев, но и разница их характеров.

В фильме «Остров Безымянный» диалог разделен автором сценария как бы на две неравные части. В одной, служебной, герои выговаривают сюжет, стремясь объяснить зрителю происходящее на экране. В другой части диалог строится, как лирические рассуждения героев, выражающие авторское отношение к происходящему, авторскую (публицистическую) оценку происходящего, подчеркивающую значительность изображаемых событий. Эта часть строится из дидактически-патетических утверждений, например, о том, что русские всегда были смелы и мужественны, что еще в далеком прошлом простые русские люди на «лыкошитых» судах плавали в водах Арктики, или о том, что советские люди — герои и патриоты, или о том, что «красота Арктики есть суровая красота».

Правильные мысли этих отступлений, однако, теряют в своей значительности из-за прямолинейности их публицистического изложения, превращающего их в популярные словесные иллюстрации к тому, о чем зритель уже знает из других источников.

Требование замены описательной вялой или цветистой прозы простым, понятным, точным и вместе с тем образным и индивидуальным языком весьма уместно предъявить и ко многим сценаристам, пишущим на исторические темы.

Язык исторического сценария не должен допускать анахронизмов, беспорядочного смешения слов и предметов разных исторических эпох и стилей. Исторический сценарий должен с возможной ясностью «воскресить минувший век во всей его истине» (Пушкин). Однако это не значит, что следует требовать натуралистическую, археологическую реставрацию языка эпохи, необходимо лишь умение сохранить его характерные особенности, вызывающие иллюзию полного исторического правдоподобия.

Изданный Госкиноиздатом сценарий И. Луковского «Адмирал Нахимов», серьезно отличающийся от последнего, исправленного, варианта сценария, по которому поставлен фильм, может служить примером исторически неточного языка, а также примером описательной манеры диалога, не несущего драматической сюжетной функции.

Так, эпизод разговора лейтенанта Бурунова с Нахимовым об отчете имеет единственной задачей показать внимательное отношение Нахимова ко всякому свежему и рациональному предложению. В драматургию фильма этот эпизод и, следовательно, его диалог ничего не вносят, не развивают действия.

Такой же статично-портретный характер имеет диалог в эпизоде «на берегу» с крестниками Нахимова — ребятами, которых зовут в честь Нахимова «Павлами». Рядом с этим эпизодом стоит эпизод разговора Нахимова со старыми капитанами, а затем следует эпизод «в кабинете Меншикова», причем ни один из них логически не вытекает из предыдущего. В каждом эпизоде диалог имеет описательно-характеристическое назначение, он имманентно замкнут, самостоятелен в каждой сцене.

Такое ведение диалога приводит к тому, что вся композиция сценария распадается на отдельные разрозненные сцены, иллюстрирующие либо авторскую мысль, либо черту характера героя. Естественно, что при таком ведении диалога неизбежна крайне ослабленная драматургия.

В сценариях некоторых русских сценаристов на темы из жизни союзных республик зачастую наблюдается поверхностное знакомство с бытом, культурой и особенно с языком народа, о котором создается произведение.

Это рождает внешнюю однообразную стилизацию языковой манеры вообще, без учета характерных особенностей языка каждого отдельного народа. Такая стилизация приводит к велеречивой патетике, обилию формул обращения, восклицаний, междометий и повторению двух-трех стертых словечек, придающих якобы «национальный» колорит языку диалогов.

В сильнейшей степени этим грешит диалог сценария Е. Помещикова «Твоя далекая невеста» и в меньшей мере сценария Е. и С. Шатровых «Золотой рог». Эти сценарии страдают также описательной вялостью диалога, отсутствием индивидуализации языка героев, обилием эпитетов, деепричастных и причастных форм, отяжеляющих речь, забвением того, что для сюжетного сценария важнейшим языковым элементом должен быть глагол.

Сценарии, в которых диалог решен в соответствии с присущей ему драматической функцией, насчитываются буквально единицами. И то в этих хороших сценариях имеются, к сожалению, свои недочеты.

В интересном, зрелом по мастерству сценарии Б. Чирскова «Великий перелом» с особенной ясностью выступает значение диалога, как компонента драматургии.

В каждом эпизоде этого серьезного и оригинального произведения диалог решен таким образом, что он, как правило, несет в себе зерно, основу действия последующих эпизодов.

Вся драматургия сценария строится на диалоге. Именно в диалоге, в первую очередь, выявляется столкновение воль, борьба мыслей, выраженных зачастую с рапирной разящей логикой.

Нет ни одного эпизода в сценарии, в котором диалог не обладал бы четкой драматургической функцией.

Так, появление Муравьева и даже сущность будущих конфликтов сценария в какой-то мере подготовлены уже в первом эпизоде в Кремле.

Диалог эпизода необычайно скуп, лаконичен и одновременно глубоко насыщен имеющимися в подтексте мыслями. В десяти строчках краткого разговора дается характеристика сложившейся обстановки и намечается последующий конфликт сценария:

«— Когда остановим?

— Это зависит от того, когда в такой жестокой перепалке отберутся люди, способные овладеть положением.

— Ну, Виноградов — крепкий генерал.

— Он уже не командует фронтом.

— Когда же?

— Сегодня.

— А кто же?».

В сцене ожидания немецкой артиллерийской атаки автор дополняет основной принцип диалогического строя своего произведения новым и свежим приемом: перенесением борьбы мыслей внутрь: звучит голос героя, идет внутренний диалог, спор героя с самим собой, в результате которого, как в результате словесного поединка, принимается определенное решение.

Этот прием необычайно обогащает и углубляет возможности использования диалога в построении сюжета, в решении драматургических конфликтов.

Однако и в хорошем сценарии «Великий перелом» есть существенный недостаток языковой манеры автора.

Если в сценарии очень точно найдено драматургическое решение диалога, то в нем почти отсутствует живая индивидуализация языка персонажей.

Характерную специфическую окраску имеют в сценарии только язык рядового бойца Степана и язык старого генерала Пантелеева. Эту окраску языку Степана придают словечки вроде «подсоблял», а языку Пантелеева — старомодное, витиеватое построение фразы и специфический словарь: «осмелюсь высказать парадокс», «прискорбно», «ежели бы вы изволили прогуляться»...

Все остальные герои сценария говорят одинаковым, несколько подчеркнуто-уставным языком, разнообразя его только интонационно, а этого недостаточно для создания живой, запоминающейся речи.

Опасностью является так же и то, что зачастую индивидуальную окраску речи персонажа автор создает использованием архаических форм языка, а не живой, современной речи.

Особенно неприятно звучат всякого рода архаизмы, если они включены автором в речь молодых героев. Совершенной неправдой является построенная по этому принципу речь одного из героев комедии «Беспокойное хозяйство», речь, построенная на прибавлении частицы «-с», типичной для языка чиновников XIX века.

Горький вел неустанную борьбу за ясный, чеканный, прозрачный язык. Во всех своих статьях о литературе Горький настойчиво подчеркивал значение языка. Возьмите хотя бы его статьи о прозе, о пьесах, беседы с молодыми, специальную работу о языке. Борьба за язык была для Горького борьбой за ясное выражение мыслей, борьбой за ясные идеи.

Для советской кинематографии, самой передовой кинематографии мира, первостепенное значение имеет борьба с поверхностным, небрежным или ошибочным пониманием роли языка в сценарии и фильме.

Проблема языка перерастает из проблемы формы в большую проблему качества и содержания кинопроизведения.

Тусклый, неясный образ не приковывает внимания; тусклое, неясное произведение, как бы горячо автор ни был проникнут идеями социализма, не будет надлежащим оружием в наших руках.

Вот почему так ярко сегодня звучат слова Горького:

«Литератор, работая, одновременно превращает и дело в слово, и слово в дело. Основной материал, с которым работает писатель—слово».

«Литератор должен понять, что он не только пишет пером, но — рисует словами, и рисует не как мастер живописи, изображающий человека неподвижным, а пытается изобразить людей в непрерывном движении, в действии...».

Борьба против сухости, бескровности, безличности, мнимой цветистости языка, против заношенности слов, стертости, однообразия, борьба против чудовищной практики «доработки» диалога к чужим сценариям есть борьба за подлинное обогащение и чистоту языка в сценарии — этой основе основ советского киноискусства.

«ТИМУР И ЕГО КОМАНДА». Союздетфильм. Постановка А. Разумного. Оператор П. Ермолов. Лявий Щипачев в роли Тимура.

ПРАВДА ДЕТСКОГО ОБРАЗА

Борис БЕГАК

Когда на экране появляется смеющийся или плачущий ребенок в люльке, зрители всех возрастов радостно приветствуют его.

Самая простая из ролей, создаваемых драматургом детского фильма или еще чаще фильма, адресованного взрослому зрителю, это — детская роль, введенная в помощь взрослой, как штрих, убедительно дорисовывающий основной образ.

Вспомним фильм «Ленин в 1918 году» и маленькую девочку, встреченную Владимиром Ильичом в коридоре Кремля. Ласково беседует с ней Ильич. Забота о детях окруженной врагами молодой страны Советов с логической и эмоциональной естественностью сменяется гневным, беспощадным приговором вождя тем прохвостам, которые отнимают хлеб у детей. Эта эпизодическая детская роль была нежной и трогательной краской на палитре художника, рисующего ленинский портрет.

Подобные случаи редки, они определяются исключительными свойствами темы и основного образа фильма.

Чаще приходится наблюдать, как в наших фильмах ребенок выполняет трафаретно идиллическую или комическую функцию.

Такие фильмы редко бывают фильмами для детей.

«Путевка в жизнь» не годилась для детей и в педагогическом отношении принесла даже известный вред, потому что для детского зрителя порок был здесь нагляднее и привлекательнее добродетели.

Мы обязаны считаться с эмпиричностью детского восприятия. Образ героя-ребенка должен строиться на близких и общепонятных, наглядных и привлекательных чертах детского характера.

Таков созданный Валентином Катаевым в «Сыне полка» маленький «пастушок», ребенок-солдат, суворовец, мальчик трагической и счастливой судьбы. Не поверить ему ребенок не может, а поверив, не может не полюбить.

Ваня Солнцев — ребенок. Все его слова и поступки — детские, психологически безукоризненно верные. Отпечаток трагических событий лег на душу Вани, не нарушив ее детскости. Естественность, простота, правдивость—неотъемлемые качества этого образа. И от правдивости образа—все ценные свойства повести Катаева и сделанного по ней фильма. Простая судьба героя раскрывается не в замысловатой цепи приключений, а в любовном отношении членов военной семьи к найденному мальчику и в поведении самого мальчика. Здесь все—от характера, от его многогранности.

В различных обстоятельствах Ваня Солнцев робок и осторожен, хитер и настойчив, смешон и трогателен, тверд и бесстрашен. Это—обаятельный мальчик из народа, судьба которого не единична, а типична, и качества которого—убедительнейший пример для его многочисленных сверстников.

Привлекательность этого образа — в его подлинно специфической детскости, в высокой романтичности и органическом патриотизме наполняющей его идеи.

«Помните, что это вам не игрушка, а живая душа», — строго замечает бойцам капитан Енакиев, говоря о маленьком «пастушке».

Уменье раскрыть живую душу ребенка и есть главный секрет работающего над детским образом кинодраматурга.

В проблеме образа ребенка, как в капле воды, отражается вся проблематика детской кинодраматургии.

Центральное положение детской роли в фильме далеко не всегда обязывает ребенка быть героем в житейском смысле слова.

Не искажая реальности, мы не вправе, например, сделать дитя активным героем суровых дней ленинградской блокады.

В фильме В. Недоброво и В. Эйсымонта «Жила-была девочка» показаны не столько поступки, сколько переживания обыкновенных девочек, вместе со взрослыми испытавших горе города-героя.

Характер ребенка, еще не проявившийся в общественно-полезных действиях, уже рельефно проявляется в отношениях к вещам и событиям.

Для малыша мир чудесен. Впечатления первого школьного дня, познание привлекательности авторитета, приобщение к дружбе коллектива, знакомство с первоосновами науки... Но для того чтобы в этих впечатлениях почерпнуть секрет фабульной увлекательности, мало быть чутким и талантливым детским писателем.

В сценарии «Первоклассница» Евгения Шварца рассказано только о том, как обыкновенная советская девочка Маруся впервые пришла в советскую школу, и ничего более. Но в этой несложной киноповести очень простые вещи внезапно зацветают радужными красками детского восприятия.

Мораль такого сценария заложена глубоко в самой природе этих простых вещей, а это—единственный вид морали, который способствует успеху детского фильма. Лобовое нравоучение, произносимое героем, оказывает на детей действие, противоположное ожидаемому.

Кинодраматург подходит к школьной теме с большой опаской. Неудачи прежних фильмов о школе проистекали, думается, прежде всего от заданности результатов.

Работа над «школьными» сценариями обнаруживает невероятную трудоемкость этой тематической разновидности, для которой наступила пора стать настоящим искусством.

В свое время по сценарию педагога В. Поташева был снят фильм «Личное дело». Кажущаяся правдивость событий, происходящих в фильме, была лишь полуправдой с точки зрения морали образа.

Перед нами мальчик-индивидуалист, гордый, замкнутый, с собственными понятиями о чести коллектива. Его поведение предосудительно. И вот автор заставляет мальчика броситься в реку, чтобы спасти тонущую девочку, а заодно и искупить эгоистические грехи...

Заметим, кстати: это спасение утопающих до сих пор выручает юного героя детской литературы и кино, прививая юному зрителю ложные понятия о героизме. Драматург Александра Бруштейн верно сказала: «Вряд ли желательно, чтобы советский школьник считал геройский подвиг чем-то вроде индульгенции, которая прощает совершенные им ошибки».

Такой сюжетный ход неправильно раскрывает образ и далеко не полезен в педагогическом отношении.

Обычная схема молниеносного подвига была такова: в начале фильма мальчик мечтал о подвиге, а в конце — ловил шпионов («Граница на замке»). Между мечтой и ее осуществлением не было никакого мостика. Предлагалось верить автору на слово. Если мальчик — сын или внук железнодорожника, он, конечно, ловил диверсанта, развинтившего рельсы («Поезд идет в Москву»).

Не следует думать, что фильм, события которого так «по-детски» мотивированы, может удовлетворить ребят. Плохо также, что такой фильм прививает детям скверный вкус, свойственный многим сценаристам...

Для детей геройский поступок прежде всего романтичен. В детских фильмах слишком мало романтики, еще меньше, чем в нашей детской литературе.

Детские писатели порою слишком однолинейно понимают реализм. Мы принижаем тему, приземляя образ, который дал нам в жизни высокие примеры патриотической романтики, реалистичной в лучшем значении этого слова. Это не романтика мечтательного созерцания, а свойственная советским детям романтика действия, порождающая детей-героев боя и разведки, учебы и труда, будущих героев социалистической науки, яркие таланты в области искусства и изобретательства.

Образы наших детей должны быть показаны правдиво, без авангардизма. Они — не вундеркинды, не мифические и не загадочные существа. Они—обыкновенные дети, проявившие свою способность к удивительным подвигам, внушенным им духом социалистического воспитания. Наша романтика — взгляд в завтрашний день.

Романтике нельзя «научиться». Драматург должен впитать ее, как мироощущение двенадцатилетнего энтузиаста, с головой уходящего в увлекательные повествования о неустанных исследованиях земли, моря и воздуха, о поэтах и воинах, о кораблях и караванах. Не проникнувшись этим мироощущением, мы не сумеем показать ребенку, что романтика—не только за тысячи километров от него, но и вокруг него, в его друзьях и товарищах, в нем самом.

Создатели детского образа на экране должны взять на себя значительную долю этой почетной задачи, с которой не справляется пока и литература для детей.

Был писатель-боец Аркадий Гайдар, который владел золотым ключиком к сердцу ребенка, правдиво и романтично показывая детям их самих.

Гайдар написал повесть, а потом и литературный сценарий «Тимур и его команда». И хотя из фильма, сделанного по этому сценарию, испарилась прелесть недосказанности, витающая над повествованием Гайдара, — притягательность героя повести осталась безграничной и для зрителя фильма.

Мальчик Тимур романтичен. Свои прекрасные альтруистические поступки он окружает оболочкой тайны. Такая романтика свойственна его возрасту, а для более старших — привлекательна, как воспоминание. Трогательная игра, затеянная Тимуром, — взять под особую охрану все дома, из которых кто-нибудь ушел в Красную Армию, — позже, в условиях труднейшего всенародного испытания, претворилась в жизнь, породив замечательное движение маленьких патриотов. В этом—показатель огромной проницательности автора, создавшего образ Тимура.

Известно, что, играя, ребенок познает мир.

К этому игровому принципу относятся с уважением лучшие мастера детской литературы. Игра перерастает в жизнь.

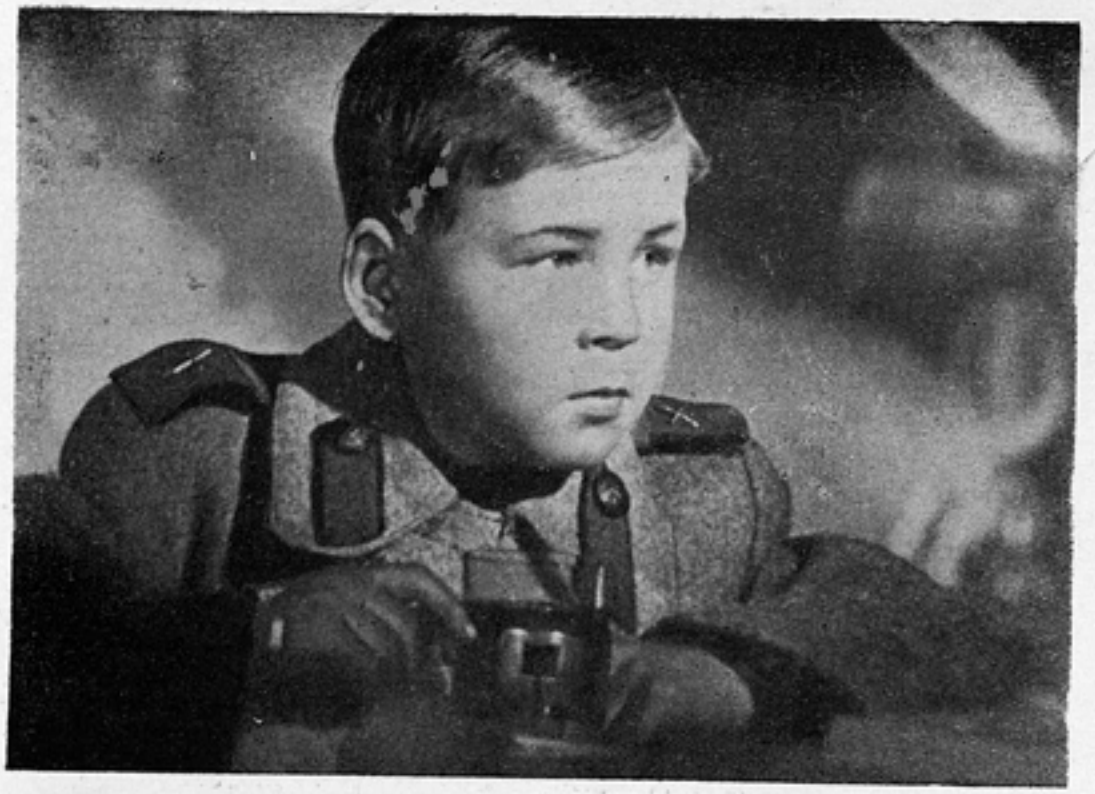
В интересной повести детской писательницы Елены Катерли «Гремячая башня» таинственные пещеры, устроенные детьми в процессе игры, стали подпольной типографией партизан.

Дети, в мирное время мечтающие о героических поступках, стали героями незаметно для самих себя.

Детские роли правдивы, если мужество их не выходит за пределы подлинно детских качеств.

В старой приключенческой картине «Красные дьяволята» дети убитого махновцами железнодорожного мастера — Мишка и Дуняша обращаются к Буденному: «Великий красный олень, гроза бледнолицых собак! Тебя приветствуют Овод и Следопыт».

Пусть это на грани правдоподобия,—этому мы еще можем поверить. Овод и герои Фенимора Купера издав-



«СЫН ПОЛКА». Союздетфильм. Постановка В. Пронина. Оператор Г. Гарибян. Юра Янкин в роли Вани Солнцева.

на были романтическим идеалом ребят.

Но привезти Махно в мучном мешке не мог бы даже настоящий Следопыт. Здесь романтика превращается в балаган, а детскость фильма — в ложную детскость, в инфантильность.

Подлинный героизм детей в годы Отечественной войны на фронте и в тылу послужил пробным камнем и для старых детских фильмов, окончательно разрушив позиции литераторов, не доверявших реальным качествам детского героя и потому возлагавших на его слабые плечи непосильное бремя авантюр.

Детский фильм, вольно или невольно внедряющий представление о мнимой легкости подвига, не может быть здоровой пищей для советских ребят. Неправильно ориентируют их и фильмы, путающие романтику с авантюризмом. Таков известный детский фильм, проникнутый романтикой разбойничьего авантюризма,—«Остров сокровищ», довольно далекий от романа Стивенсона, по которому он сделан. Вполне естественно, что в разбойничьем окружении картины, не взирая на притянутую автором сценария за волосы ирландскую революцию, не нашлось места для хорошей детской роли.

В лучших образцах научно-фантастического жанра приключенческая фабула имеет подчиненное значение. Это поняли советские авторы сделанного по роману Жюля Верна фильма «Пятнадцатилетний капитан». Авторы фильма Г. Гребнер и В. Журавлев горды тем, что у них получился «настоящий Жюль Верн». Настоящее же у Жюля Верна, как правильно было замечено в предисловии к сценарию, заключается не в авантюрной хитрости и ловкости, а в идее неистощимой любознательности к исследованию, как реальной основе научного героизма. «Мало иметь отвагу и мужество,— писал Жюль Верн, — и готовность в любую минуту пожертвовать собою. Необходимо и прежде всего необходимо располагать достаточными **знаниями**, дающими возможность избежать многочисленных ошибок и промахов, вызываемых отсутствием знаний».

Отвага, проявленная при достижении научной цели и опирающаяся на знания, — как раз то, что нужно образу нашего героя-подростка.

Приобретение знаний и опыта, воспитание характера ложатся в основу увлекательной приключенческой фабулы.

Наш социалистический идеал—идеал людей не просто мечтающих, а строящих мечту,—реален. Он не противоречит жизни, а помогает ей. Наглядность пропаганды нашего идеала соответствует существу воспитательных принципов современного искусства для детей. В образе ребенка на экране мы жаждем найти правильный синтез сущего и должного, освещенный патетикой борьбы за новый мир.

Когда школьники год за годом бурно и самозабвенно воспроизводили в игре «Чапаева», весьма почетное место занимала у них фигура Петьки, юного сподвижника начдива. Это всегда напоминало нам о самой существенной проблеме сегодняшнего детского кино—о создании образа положительного детского героя, стоящего на уровне подлинного искусства.

Сейчас эту проблему разрешил Валентин Катаев — писатель, которому ненавистен указующий перст дидактики.

Юмор, органичный для ребенка, почти не нашел еще воплощения в нашей кинематографии. Никто еще подлинно не знает, какова должна быть детская кинокомедия и детская комедийная роль, если только это не упрощенный юмор мультипликации. Нужна большая чуткость к особенностям детского восприятия, чтобы не впасть в утонченную инфантильность, где речи и поступки смешны только с точки зрения взрослых. Однако если мы вздумаем плестись в хвосте «среднего» детского восприятия, мы вернемся к глупышкинскому жанру.

Драматургически малоудачный и очень сентиментальный фильм для малышей—«Слон и веревочка» по сценарию Агнии Барто силен свойственным этой писательнице детским юмором. Юмор роли маленькой девочки органически связывается с моралью «хороших поступков» как залога успеха в жизни ребенка.

В детском образе наших фильмов мы хотим видеть предмет глубоких размышлений, источник чистой радости и действенный житейский идеал современного ребенка. Такой образ должен опережать жизнь. Сегодня он еще очень отстает от жизни. Мы могли бы красноречиво рассказать о тех детях, которых еще нет в фильмах, и образы которых составляют пока предмет трудов и исканий кинодраматургов. Это — мальчики и девочки — помощники взрослых в крепкой советской семье. Это — юные пионеры, несущие в себе живой авторитет своей организации. Это: одаренные дети — дети искусства; сыновья страны — суворовцы и нахимовцы; ребята, в напряженные военные годы заменявшие взрослых на заводах; дети колхозов— современные «мужички с ноготок», оставшиеся в деревне полноценными работниками. Это — малыши, которым возвращено детство неусыпной заботой советских людей; вырастая, они видят перед собой завтрашний день страны, овеянный красотой и славой социалистического труда.

Для создания подлинной детской роли, то есть роли ребенка в фильме, адресованном ребенку, важно прежде всего правдиво и художественно убедительно отобразить взаимоотношения ребенка с окружающей социальной средой, в которой вырастает и крепнет его характер.

Без этого детский фильм любого жанра — социально-бытового, исторического, комедийного, научно-фантастического, сказочного — может оказаться пустоцветом, как и каждое произведение, в котором ситуация поставлена превыше характера и даже вне зависимости от него. Если же условиться, что для детского фильма

любого жанра характер — органический носитель идеи произведения, определяющий его фабулу, то мы сумеем постепенно вырастить и эту отрасль нашей кинематографии на лучших традициях русского искусства.

Мы говорим об искусстве построения детской роли, как о высоком драматургическом мастерстве. Предваряет это мастерство и служит обязательной его подпочвой та бесценная свежесть восприятия, которая ребенком еще не утрачена, а художником приобретена, ибо без нее нет искусства. Чтобы вести детей за собой, автор фильма должен увидеть свой материал глазами ребенка. Не «принижаться» до детской роли, а возвыситься до нее — такая способность дана не каждому.

О сентиментальности и плаксивости, о слащавости и балаганном шутовстве как мнимых синонимах детской специфики надо забыть раз и навсегда. Будущее детского фильма ярче его настоящего. Как может быть терпимо питающееся отголосками прошлого снобистское презрение к детскому жанру, еще живущее среди работников киноискусства, в дни, когда наша детская книга составляет предмет почтительного удивления за рубежом? Детская литература, детская кинематография в лучших их образцах — не только для детей. Это —искусство для всех, искусство особой прозрачности, четкости, искренности, социальной правдивости. Это — не только искусство для всех, но и особая школа для мастера, приобретающего важнейшее уменье по-новому осмысливать людей, вещи и события.

Мы вправе различать два основных варианта: детская роль как — преимущественно—источник познания и детская роль как пример для подражания. И в том, и в другом случае образ увлекает зрителя какими-то преобладающими, симпатичными ему чертами, четко выделяющимися в комплексе живого характера.

В первом случае это — юный Глинка в фильме Л. Ариштама, отрок Пушкин в картине, сделанной по сценарию М. Слонимского, Алеша Пешков в картине М. Донского. Во втором случае — катаевский Ваня Солнцев, катаевский же Гаврик из повести и фильма «Белеет парус одинокий», гайдаровский Тимур и однотипные с ними образы, воспитательное значение которых трудно измерить и которых нам в искусстве очень нехватает. Соединение этих двух вариантов не обязательно, но наиболее желательно. Счастливое соединение возможностей познания и подражания естественнее всего могло бы возникнуть в отсутствующих пока и безоговорочно необходимых нам фильмах о детстве и юности Ленина и Сталина.

Прямой, лобовой ход в воссоздании исторически реального характера здесь был бы ложен. Ветвистое дерево не похоже на зерно, из которого оно выросло, но все свойства дерева волшебным образом заложены в зерне. Рост маленького человека проходит много сложнее, ибо мощный фактор социального воспитания вносит непрерывный и серьезный корректив в биологическую данность, способствуя — в положительной обстановке — затуханию дурных предпосылок и развитию хороших.

«СЛОН И ВЕРЕВОЧКА». Союздетфильм. Постановка И. Фреза. Оператор Г. Егиазаров. Наташа Защипина в роли Лидочки.

В детском образе исторически подлинного большого человека, отдаленного от нас временем, нам важно показать правдивое сочетание исторической и психологической обстановки, в которой рос человек. Нам важно дать понять маленькому зрителю, каким путем из замечательного русского мальчика Миши, чуткого к многоголосию своего тревожного времени, вырос великий народный композитор Глинка, как угловатый, замкнутый смуглый подросток превратился в великана русской поэзии Пушкина, как из ясноглазой, вдумчивой советской школьницы была воспитана Герой Советского Союза Зоя Космодемьянская. И такое сочетание достаточно успешно осуществлено в некоторых фильмах.

Уменье показать рост ума и характера свойственно Л. Ариштаму, как драматургу. Оно трогало нас в драме трех простых, спаянных крепкой девической дружбой, современных девочек из рабочих семей.

Фильм «Подруги» дал нам единый во всех возрастных изменениях облик девочки и девушки, облик, где удача авторов фильма подкреплена была дарованием Янины Жеймо. В других фильмах удачи такого рода подкрепляются внимательным подбором исполнителей-ребят, подобных исполнителю роли маленького Глинки —Саше Соболеву, с их драгоценным искусством быть безыскусственным.

Часто возникающий спор о том, обязательна ли детская роль в детском фильме, несерьезен. Разумеется, искусство, воспитывающее маленького зрителя, гораздо шире такого условия, о чем ясно говорит опыт литературы, театра и кино.

Вопрос должен быть поставлен иначе: речь идет о естественном слиянии художественных и педагогических требований, определяющем чрезвычайную важность детской роли в фильме. Для лепки такого образа художнику много дано, но взыщется с него еще больше. Ребенок должен горячо полюбить своего героя.

Положительный образ в детском фильме постоянно обнаруживает сродство душ героя и зрителя. «Я тоже мог бы так» или «хотел бы так» — говорит ребенок товарищу. Собственные недостатки, внезапно получившие ироническое осмысление на экране, он спешит преодолеть. Экран предельно сближает героя со зрительным залом. Право, стоит художнику хотя бы ненадолго «уйти в детвору», чтобы понять важность такого сближения.

Разработка жанровых возможностей детской роли требует от сценариста глубокого проникновения в детский мир. Он должен сам любить ребенка, творчески чувствовать его и хорошо понимать его природу. Без этих качеств не может быть продуктивна работа над детским фильмом.

АМЕРИКАНСКИЕ ФИЛЬМЫ, ПРЕМИРОВАННЫЕ В 1947 ГОДУ

А. ЭРШТРЕМ

Ежегодно в январе популярная американская газета «Фильм Дейли» проводит конкурс на выявление 10 лучших фильмов.

По условиям конкурса, жюри которого составляют несколько сот ведущих критиков и журналистов, премируются фильмы, выпущенные на американский экран за время с 30 октября позапрошлого года до 1 ноября прошлого, независимо от их национальной принадлежности.

На первый взгляд это, казалось бы, дает возможность присуждения премий фильмам иностранного, не американского происхождения, в зависимости лишь от их качества и художественной ценности.

Фактически же дело обстоит иначе. За последние 10 лет «Фильм Дейли» премировал только три фильма иностранной продукции: «Пигмалион» — в 1939 году, «В котором мы служим» — в 1942 году и «Генрих V»—в 1947 году. Кассовый успех является, как правило, главным критерием для премирования фильма. Месячные, квартальные и полугодовые отчеты о сборах, сделанных «боевиками», количество денег, затраченных на постановку и рекламу, а также наличие «звезд» первой величины в главных ролях и имя крупного режиссера-постановщика — вот факторы, определяющие успех фильма у «беспристрастных» американских критиков.

В Америке существует около 30 различных организаций, ежегодно выступающих с оценкой голливудской продукции, начиная от «Ветеранов войны» и кончая религиозными обществами и союзами.

Однако большого расхождения в оценке фильмов не существует, и 10 фильмов, отмеченных «Фильм Дейли», входят, как правило, в списки картин, премированных другими организациями. В эти списки вносятся лишь незначительные добавления или исключения.

Переходя к обзору фильмов, премированных в 1947 году, необходимо кратко остановиться хотя бы на некоторых тенденциях американского кино, порожденных недавней войной.

Некоторый рост прогрессивных тенденций во время войны вызвал постановку таких антифашистских фильмов, как «Луна зашла», «На карю бездны», «Гитлеровская банда», и фильмов, реалистически изображавших войну,—«Остров Уэйк» и другие.

Удалось осуществить постановку нескольких фильмов, благожелательно показывающих СССР («Миссия в Москву», «Полярная звезда»). Но эти фильмы были маленькими островками, теряющимися в море обычной голливудской продукции. Мировая киностолица оставалась верной себе; подлинная военная тематика занимала мизерное место, теряясь в сотнях «военизированных» музыкальных ревю, детективных и любовных историй.

Но даже отдельные постановки, реалистически показывающие жизнь, правдивые картины войны и истинное лицо фашизма, были не по вкусу хозяевам американского кино.

Уже с 1943 года реакционеры всех мастей единодушно ополчились на подобного рода фильмы, требуя пересмотра тематических планов, лицемерно заявляя, что военная тематика наскучила зрителю. Спекулируя на воспитанных ими же вкусах публики, они вступают в борьбу с реалистическими тенденциями, не желая правдиво показывать усилия всех прогрессивных сил мира, направленные к окончательному уничтожению фашизма.

Результаты не заставили себя ждать: с 1944 года в Голливуде наблюдается резкое сокращение фильмов на темы о войне и борьбе с фашизмом.

О том, что Голливуд находится в идейном тупике, наглядно свидетельствуют высказывания выдающихся американских и западноевропейских киноделтелей, полные тревоги и опасения за судьбы «седьмого искусства».

Итальянский киножурнал «Фильм Д'Оджи» от 20 апреля 1946 года поместил отзыв о голливудской продукции известного режиссера Фрэнка Капра, который заявил: «Голливуд выпускает 500—600 фильмов в год, но во всех этих фильмах содержится 5—6 избитых «идей».

Французский режиссер Ж. Дювивье в интервью, данном им 15 февраля 1946 года журналу «Чине», говорит: «Очень мало картин, говорящих сердцу или затрагивающих общечеловеческие проблемы и чувства. Голливудские дельцы, насилующие вкусы зрителей, портят их, давая им никчемные фильмы, пустышки».

Американские фильмы, премированные в январе 1947 года, могут служить прекрасной иллюстрацией к этим высказываниям. Первая премия «Фильм Дейли» присуждена фильму «Потерянный отдых» режиссера У. Уайлдера. Этот фильм дает почти клиническое описание мук алкоголика, на протяжении полутора часов изображает переживания слабовольного человека, чтобы в последние 2—3 минуты «убедить» зрителя неубедительным «счастливым концом». Ни то, что фильм был удостоен премии американской Академии искусств в марте 1945 года и национальным призом в Каннах, ни блестящая игра актера Рей Милланда, ни мастерство режиссера не могут скрыть мелкую тему и упадочническую идеологию этой картины.

Подробней следует остановиться на фильме «Зеленые годы» по роману А. Кронина (2-я премия). Этот фильм завершает так называемый социальный цикл и свидетельствует о его вырождении, ибо он в разбавленном виде повторяет мотивы более сильных произведений подобного рода, поставленных ранее.

Хотя этот фильм и выделяется на общем фоне голливудской продукции, но и он представляет, в сущности, повторение стандартов предшествовавших англо-американских оригиналов.

Поставленные по романам Кронина фильмы «Цитадель» (1938 год) и особенно «Звезды смотрят вниз» (1940 год), показавшие эпизоды из истории борьбы британских рабочих за улучшение условий жизни, были социально-прогрессивными фильмами. В фильме «Как зелена была моя долина» (1941 год, режиссер Джон Форд) социальные интересы растворяются в мягкости и психологичности образов героев, в их сентиментальности. В «Зеленых всходах» (1945 год) социальная тема явно подменена филантропической.

И, наконец, в фильме «Зеленые годы» Виктора Севиль основная идея разоблачения социального неравенства в капиталистических условиях вырождается в мелкую религиозно-патетическую драму: герой без особого труда оставляет черную работу и, завоевав сердце девушки, поступа-

ет учиться в медицинский колледж. От классовой борьбы здесь не осталось и следа. В фильме чрезвычайно силен религиозно-мистический оттенок.

3-я премия присуждена фильму режиссера Джона Кромвел «Анна и король Сиама». Желание уйти от насущных проблем, волнующих умы американцев, заставляет голливудских деятелей все чаще и чаще обращаться к псевдоисторическим темам.

Время действия фильма — середина прошлого столетия. Столкновение западной и восточной культур в лице короля Сиама и англичанки Анны дает достаточный материал для нескольких мелодраматических и комических ситуаций.

Фильм «Колокола св. Марии» (режиссер Лео Мак Керей), получивший 4-ю премию, представляет собой, по отзывам американской критики, не что иное, как слабо замаскированную попытку создать кассовый фильм по заказу церкви. В этой работе режиссер и, что особенно странно, один из лучших сценаристов США Дадлей Николс повторили фальшивые и сентиментальные стороны ранее поставленного фильма «Иди, мой дорогой» (1944 год). «Даже участие таких талантливых актеров, как Бинг Кросби и Ингрид Бергман, не может не вызвать разочарования»—заявляет журнал «Тиэтр Артс» за январь 1946 года.

Если «Потерянный отдых» посвящен переживаниям алкоголика, то «Заколдованный» (5-я премия) трактует не менее «приятную» тему показа кошмаров больного амнезией, держащих зрителя в атмосфере страха и ужасов на протяжении всего фильма. Режиссер А. Хичкок и сценарист Бен Хект, уже не первый год специализирующиеся в этом жанре, создали типично психопатологический фильм, завоевавший прочное место в голливудской продукции последних лет.

Фильм «Соратогатранк» (режиссер Сэм Вуд), получивший 6-ю премию — комедия, в увлекательной форме показывающая пороки, возводящиеся Голливудом в степень добродетели: обман, беспринципность, жажда наживы—вот основные «идейные» положения этого фильма.

Вопреки традициям в 1947 году удостоен премии «Фильм Дейли» фильм иностранного производства. Английский «Генрих V» получил 7-ю премию. Вряд ли высокие художественные качества обусловили премирование этого фильма. Причину надо искать в тех усилиях, которые прилагает английский «кинокороль» Артур Рэнк для проникновения английского фильма на американский кинорынок. Сложная система договоров, совместных постановок, взаимопроникновение капитала и широкая реклама — вот предпосылки, сделавшие возможным прокат и премирование этого фильма в Америке.

«Генрих V» был представлен на Венецианском фестивале, и пресса отметила смелость режиссера-постановщика и основного исполнителя—Лауренса Оливера, решившегося на экранизацию шекспировской хроники. Но, говоря о качестве фильма, большинство критиков указывает, что фильм помпезно торжественен и... очень скучен.

На 8-м месте снова А. Хичкок и Бен Хект с детективной драмой «Дурная слава». Ингрид Бергман, безусловно самая популярная звезда Голливуда, сменила пышные костюмы авантюристки в «Соратогатранк» на монашеское одеяние в «Колоколах св. Марии» и на халат врача-психиатра в «Заколдованном». В фильме «Дурная слава» она превращается в женщину, являющуюся сенсацией американской бульварной прессы. После изрядного количества коктейлей и пылких поцелуев с Кэри Грантом она из не совсем понятных патриотических побуждений начинает выслеживать остатки нелегальных организаций химического треста «Фарбениндустри». Все это нужно для того, чтобы заставить зрителя поволноваться за судьбу погибающей героини до момента, когда Кэри Грант ее спасет, как полагается, в самый критический момент. Повторение старых трюков, сексуально-любовная акцентировка ясно показывают, что английский режиссер Альфред Хичкок сильно деградировал в условиях Голливуда.

9-я премия присуждена фильму «Оставьте ее небесам» режиссера Джона Сталь. В этой патологической драме любовь, представленная в кривом зеркале ненормальной, садистически извращенной женской психологии, превращается в орудие разрушения семьи.

Героиня фильма с поистине «драматической» последовательностью убивает родственников, своего собственного ребенка и отравляется сама с целью отомстить людям, не сделавшим ей ничего плохого.

Список премированных фильмов завершается работой режиссера Майкела Куртиц «Ночь и день». Это — юбилейный фильм, посвященный фирмой Бр. Уорнер 20-летию звукового фильма. Здесь трудно найти какие-либо идеи. «Ночь и день»—это типичный фильм наиболее распространенного в Голливуде музыкального жанра. Фильм сделан для рекламы популярных песенок, получивших признание Бродвея и широких масс американцев в течение последних 25 лет.

Четыре психопатологические драмы, пропитанные ужасами, начиная с алкоголизма и кончая детоубийством, кассовый религиозный боевик, псевдобиография, ревю, помпезная шекспировская хроника, «социальная» драма и фильм, идеализирующий хищнические инстинкты испорченных людей, — таковы 10 лучших произведений Голливуда, отобранных из 500 фильмов, демонстрировавшихся в течение 1946 года в 18 тысячах американских кинотеатров.

Кадр из американского фильма «ПОТЕРЯННЫЙ ОТДЫХ». Постановка У. Уайлдера. Артист Рей Милланд в роли пьяницы.

ФРАНЦУЗСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ В 1946 ГОДУ

А. СОБОЛЕВ

Много лет назад Жан Эпштейн—в те времена один из руководителей «Авангарда»—сравнил французскую кинематографию с сиамскими близнецами. Один из близнецов — искусство — стремится к красоте, второй—индустрия—к наживе. К несчастью, у близнецов—один общий желудок, пищу же—материальные средства — доставляет капитал, а потому оба близнеца находятся в полной зависимости от него.

Это сравнение целиком приложимо и к современной кинематографии Франции.

Кинематография страны, перед войной занимавшая второе место в мире по производству и экспорту фильмов (после США), переживает тяжелый кризис.

Падение покупательной способности франка привело к резкому удорожанию стоимости производства. Постановка среднего фильма в 1946 году обходится в 16—18 миллионов франков, прокат же его в стране и колониях приносит, по расчетам кинопрессы, от 10 до 12, максимум 13, миллионов.

При таких условиях проблема экспорта для французского кинопроизводства это—не вопрос получения новых прибылей, как для Голливуда, продукция которого почти целиком окупается на внутреннем рынке, это — вопрос жизни и смерти для киноиндустрии Франции.

Экспорт фильма не только не уменьшает его потребления и доходности внутри страны, но скорее повышает: успех фильма за границей вызывает рост интереса к нему и на внутреннем рынке.

Наконец, чрезвычайно велико политическое и экономическое значение экспорта кинофильмов для пропаганды идей и рекламы различных товаров экспортирующей страны.

Но экспортировать — это значит вести ожесточенную борьбу за рынки прежде всего с американской и английской кинематографией, а в некоторых странах также и с мексиканской, аргентинской или шведской кинопродукцией.

Условия такой борьбы после войны для Франции хуже, чем в довоенный период. Появились новые соперники, французская кинематография не может организовывать с таким широким размахом и рекламой свой киноэкспорт, как США и даже как Англия; за годы войны и оккупации позиции Франции на иностранных рынках оказались занятыми другими экспортерами.

Однако позиции французской киноиндустрии ухудшились не только на внешних рынках. После подписания в Вашингтоне соглашения Блюм—Бирнс французскому фильму приходится конкурировать с американским и внутри страны в очень тяжелых условиях.

Как известно, по этому соглашению с 1/VII 1946 года разрешен свободный импорт американских и вообще иностранных фильмов во Францию. Для французской продукции установлена «квота»: кинотеатры в течение 16 недель в году (что составляет 30% времени) обязаны демонстрировать французские фильмы. Остальное время (70%), то есть тридцать шесть недель, владельцы кинотеатров могут по своему усмотрению демонстрировать отечественную или иностранную продукцию.

Емкость французского кинорынка в настоящее время составляет в среднем 160 фильмов в год. Следовательно, только сорока восьми французским фильмам (30% общей потребности рынка) обеспечен сбыт на родине.

Французское производство за 1945 год выпустило 75 фильмов, а в 1946 году, по расчетам кинопрессы, выпущено примерно 85—90. Таким образом 35—40 фильмам предстоит бороться с Голливудом, имеющим возможность выбросить на французский рынок до 2500 фильмов производства шести последних лет, которых Франция еще не видела.

К тому же американские фильмы, уже окупившиеся, могут сдаваться в прокат по самым низким расценкам, французские же фирмы, чтобы покрыть расходы по производству, вынуждены требовать высокой прокатной платы. Поэтому владельцам кинотеатров невыгодно демонстрировать отечественные фильмы, а это значит, что кинопроизводство будет вынуждено искусственно сокращать их выпуск.

Именно так расценивают результаты соглашения Блюм—Бирнс многие организации и деятели французского кино и органы французской прессы. Сатирическая газета «Канар Аншене» прямо пишет: «Блюм привез из США проб для французской киноиндустрии»; «Экран Франсе» задает вопрос: «Подписана ли в Вашингтоне остановка или смерть французского кинематографа?»; «Техник Синематографик» приводит мнение известного киноактера и общественного деятеля Пьера Бланшара о том, что соглашение превращает в безработных до 50 тысяч киноработников Франции (из 80 тысяч, занятых в производстве); «Фильм Франсе» цитирует высказывания представителей «Союза работников киноиндустрии и техников фильма», заявляющих: «новая ситуация катастрофична и влечет за собой удушение французской кинематографии, почти полную остановку производства и безработицу для большого числа работающих в ней».

Итоги первых месяцев работы в условиях нового соглашения показывают, что американцы сразу заняли господствующее положение на французском кинорынке.

Если американская кинематография в 1946 году откровенно ориентировалась главным образом на массовый выпуск «кассовых» фильмов, будь то музыкальные ревю, или иная развлекательная продукция, или роскошно поставленные «костюмно - исторические» картины, или «гиньоли», детективные, мистические и другие, щекочущие нервы публике, драмы, а английская киноиндустрия пыталась, с

одной стороны, перещеголять Голливуд в дороговизне и роскоши постановки, выпуская фильмы типа «Цезарь и Клеопатра», а с другой стороны, делая упор на «специфически британскую» трактовку все тех же любовных, детективных и мистических сюжетов, то французское кинопроизводство пыталось найти свой собственный, отличный от американского и английского, путь.

Французы стремились «выпускать чисто французские фильмы, которые в то же время являлись бы фильмами международного класса», то есть отличались бы высоким художественным и техническим качеством, — вот вывод, к которому приходит кинопресса.

Перед французскими продюсерами встает дилемма: с одной стороны, обеспечить высокое качество, дать возможность режиссерам и актерам творить, дать пищу первому из сиамских близнецов — искусству, для чего надо предоставить денежные и материальные средства, надлежащие условия работы и, главное, время, необходимое для создания шедевров, а с другой стороны, накормить и второго близнеца—обеспечить максимально возможную прибыль, стараясь экономить средства и быстрее их обращать путем сокращения сроков производства фильмов.

И вот фильмы выходят, как по конвейеру, снимаются в максимально короткие сроки, иногда в 2—3 месяца.

Даже ведущие режиссеры вынуждены ставить по 2—3 и более фильма в год. Так, например, Рене Клеман, получивший на Международном кинофестивале в Каннах приз за лучшую постановку (по фильму «Битва на рельсах»), поставил в 1946 году еще один фильм, участвовал в постановке третьего («Красавица и зверь») и начал снимать четвертый *.

Экономят и средства. Только на отдельные, наиболее выдающиеся фильмы, вроде «Двери ночи» Марселя Карне (фильм-«сверхбоевик» 1946 года, выпущенный на экран 4 декабря 1946 года), расходуется свыше 100 миллионов франков, средние же фильмы должны «укладываться» в очень жесткую смету.

Кадр из французского фильма «БИТВА НА РЕЛЬСАХ». Постановка Рене Клеман.

Результаты неутешительные: сама французская кинопресса отмечает крайне низкое качество средней кинопродукции.

Не менее сложной является и проблема тематики. Надо учитывать вкусы не только французского, но и заграничного, в первую очередь американского, зрителя, надо, чтобы каждый фильм имел какую-то «изюминку», которая могла бы привлечь внимание этого зрителя.

Продюсеры стараются перестраховать себя, выбирая сюжеты из известных литературных и драматических произведений классических или современных писателей, экранизируя нашумевшие пьесы. В 1946 году выпущены, снимаются или начаты постановкой фильмы: «Идиот» и «Человек в круглой шляпе» («Вечный муж») по Достоевскому, «За одну ночь любви» по Золя, «Шуаны» по Бальзаку, «Отечество» по пьесе Сарду, «Дело об ожерелье королевы» по роману Брентано, «Великодушный рогоносец» по известной пьесе Кроммелинка и ряд других экранизаций современных французских романов и пьес.

Постановки фильмов на социальные или военные темы избегают—это не экспортный товар. Фильмы на такие темы ставят преимущественно немногочисленные режиссеры-коммунисты. Так, Рене Клеман в 1946 году поставил один из лучших фильмов о движении сопротивления, уже упомянутый нами,—«Битва на рельсах», второй фильм на ту же тему—«Спокойный отец» и ставит фильм «Проклятые» из жизни экипажа немецкой подводной лодки после капитуляции Германии.

Интересно, что фильм «Битва на рельсах» поставлен не частной кинофирмой, а «Всеобщим кооперативом французского кино», объединяющим передовых творческих и технических работников кинематографии. Эта же организация выпустила фильм другого режиссера-коммуниста Жана Гремийона «Шестого июня на заре» о высадке союзников в Нормандии. Третий из крупных режиссеров-коммунистов — Луи Дакен поставил фильм «Отечество» из истории борьбы Фландрии с испанскими завоевателями. Но такие фильмы—исключение.

Один из наиболее излюбленных жанров — психологические любовные или бытовые драмы, значительное место в которых большей частью занимает убийство или самоубийство.

Таковы «Пасторальная симфония», «Петрю», «Свадьба Рамунчо» (первый французский цветной фильм), «Мартин Руманьяк», «Свидание в Париже», «Ночи Сибиллы» и многие другие.

Иногда эти фильмы—с мистическим уклоном («Гнев богов», «Сильвия и призрак» и т. п.). Призраки, судьба, люди, продавшие душу дьяволу, сам дьявол нередко являются героями фильмов.

---

* Размеры настоящей статьи не позволяют нам подробно остановиться на Каннском кинофестивале и его значении для французского кинопроизводства. Как известно, на этом фестивале Франция получила 5 призов: за лучшую постановку (Клеман), за лучшее исполнение женской роли (Мишель Морган — фильм «Пасторальная симфония»), за лучший фильм, представленный Францией, как участвующей нацией (фильм «Пасторальная симфония»), приз жюри за лучший фильм («Битва на рельсах») и за лучшую музыку (Жорж Орик — по фильмам «Пасторальная симфония» и «Красавица и зверь»).

Учитывая, что за границей «котируются» также сюрреализм и прочие реакционные и формалистические течения (в одном из кинотеатров Нью-Йорка на 5-й авеню в апреле—мае 1946 года шла даже специальная программа из «сюрреалистических, преимущественно французских, фильмов»), во французском кино выпускается значительное количество таких фильмов, основным постановщиком которых является поэт, драматург, сценарист, режиссер и актер Жан Кокто—автор «Крови поэта» и «Красавицы и зверя».

Пользуются большим успехом детективные фильмы; ставятся также фильмы на историческую тематику, комедии и музыкальные комедии, фильмы из жизни бандитов, воров и других подонков общества.

Наконец, определенное место занимают драмы и комедии из обыденной жизни рядовых, «простых» людей города и деревни.

Общая тенденция французского кинопроизводства 1946 года—это осуществление, в сущности, того же социального заказа, который несколько иными, может быть, путями выполняет и американская и английская кинематография: отвлечь внимание широких масс от актуальных социально-политических проблем, заставить зрителя забыть о трудностях жизни в условиях неустойчивой капиталистической послевоенной экономики.

Однако массовый кинозритель хочет видеть фильмы на социальные и военные темы, что показала проведенная в конце 1946 года Французским институтом общественного мнения анкета на тему «какой фильм из виденных вами в 1946 году вы считаете лучшим?». Первые места заняли фильмы «Битва на рельсах», «Клетка с соловьями» (из жизни интерната для мальчиков), «Дети райка», «Ерихон» (военный фильм о движении сопротивления).

Французская кинематография располагает значительными кадрами творческих работников: в 1946 году ставило кинофильмы свыше 50 режиссеров, снималось до 200 более или менее крупных актеров.

Однако подавляющее большинство их мало известно за пределами Франции.

Правда, в 1945 году во Францию вернулись всемирно известные режиссеры Жюльен Дювивье и Жак Фейдер, в 1946 году—Рене Клер. Но Рене Клер только в половине октября 1946 года начал постановку своего первого после возвращения фильма «Молчание—золото»; Дювивье поставил пока один фильм—«Паника», отмеченный на фестивале в Венеции, а Фейдер руководил постановкой только одного фильма—«Макадам».

Кроме этих режиссеров и уже упомянутых нами Клемана, Гремийона, Дакена и Кокто, в 1946 году работали Христиан Жак («Привидение»), Жан Древиль («Клетка с соловьями», «Гость», «Господин Алиби»), Марсель л'Эрбье («Дело об ожерелье королевы»), Клор Отан Лара («Сильвия и призрак», «Дьявол в теле»), Жак Беккер («Антоний и Антуанетта»), Жан Деланнуа («Пасторальная симфония»), женщина-режиссер Жаклина Одри («Несчастья Софи»), Пьер Шеналь.

Актерское искусство французского кинематографа связано сложной проблемой: как сделать французских актеров и актрис мировыми «звездами», если в самой Франции культ «звезд» не распространен, если даже на родине они не встречают единодушного признания?

Очень интересна в этом отношении анкета, проведенная Институтом общественного мнения среди различных слоев населения для выявления наиболее популярных «звезд». Голоса кинозрителей разбились. Было названо 170 имен киноактеров и киноактрис, причем актеров в пять раз больше, чем актрис. Первые места заняли «звезды», набравшие всего 3—5% голосов: Ремю—5%, Фернандель, Пьер Бланшар и Луи Жуве—по 4%, Жан Габен—3% и только одна женщина—Даниель Дарре—3%. Голоса парижских зрителей разделились: за Ремю и Луи Жуве—по 6%, Пьера Бланшар—5% и Жана Луи Барро—4%.

Почти все эти актеры уже имеют мировую известность. Недавно умерший Ремю, актер широкого диапазона, игравший наряду с психологическими, драматическими ролями и комические, был широко известен во Франции и за ее пределами.

Жан Габен, герой довоенных фильмов Карне «День занимается» и «Набережная туманов», популярен также в Америке, где он снимался во время войны. В 1946 году он снялся во Франции в фильмах «Мартин Руманьяк», «Зеркало».

Луи Жуве, широко известный по фильму Фейдера «Героическая ярмарка» (1946 год—«Привидение», «Господин Алиби»), провел пять лет в Латинской Америке, где он и Вивиан Романс, героиня фильма «Кармен» Христиана Жака (1946 год—«Дело об ожерелье королевы», «Паника», «Гнев богов», «Дом у моря»), завоевали всеобщее признание.

Один из немногих выдающихся актеров-коммунистов Пьер Бланшар, известный за границей и раньше, укрепил свою популярность исполнением заглавной роли в фильме «Понкарраль», представленном на международном фестивале в Риме в 1945 году и обошедшем ряд стран (1946 год—«Пасторальная симфония», «Небесный батальон»).

Даниель Дарре, которую кинопресса считает наиболее «парижанкой» из всех французских актрис, прожила несколько лет в Америке и хорошо известна за границей по многочисленным фильмам, в которых она снималась (1946 год—«До свиданья, дорогая»).

Жан Луи Барро стал особенно популярен после исполнения им роли Баптиста в фильме Карне «Дети райка», демонстрировавшемся почти во всех основных странах мира (1946 год—«Великодушный рогоносец»).

Мало известен за границей только Фернандель, популярный во Франции комик, герой множества фарсов и «веселых» комедий (как называют этот жанр французы: «comedie gaie»), не отличающихся, большей частью, особенно высоким художественным качеством (1946 год—«Петрю», «Кабассу»).

Французская кинопресса отмечает еще ряд известных за границей киноактеров и актрис: Мишель Морган, партнершу Габена по «Набережной туманов» (1946 год—«Пасторальная симфония») и Симону Симон (1946 год—«Петрю»), которые провели по нескольку лет в США; Мадлен Солонь, Мишелиду Пресль, Эдвиж Фейер, Фернанда Леду, Ноель-Ноеля, завоевавшего мировую славу фильмом «Клетка с соловьями» (1946 год); Пьера Брассер, участника множества фильмов (1946 год—«Петрю», «Ярмарка химер», «Двери ночи», «Ноев ковчег», «Любовь вокруг дома»), Франсуазу Розай, Альберта Прежан, героя многих фильмов, известного у нас по участию в картине «Под крышами Парижа»; Габи Морлай, популярную актрису (1946 год—«Женская история», «Привидение», «Гименей», «Ложь»), и других.

Возвращается к работе в кино знаменитый актер-певец Морис Шевалье (1946 год—«Молчание—золото»).

Но все же это всего 30—40 имен, что явно недостаточно для конкуренции с голливудским «созвездием», несмотря на то, что почти все ведущие актеры работают с максимальной нагрузкой, снимаясь, как видно из приведенных примеров, нередко в 5—6 фильмах в год.

Значит, надо создавать новые «звезды», рекламировать их, выдвигать молодежь, завоевывать признание за границей тем, кто популярен во Франции, но неизвестен за ее пределами.

Таковы проблемы, стоявшие перед французским кинопроизводством в 1946 году и остающиеся в основном неразрешенными и к 1947 году. Наступивший год должен показать, как они будут разрешены, окажется ли кинематография Франции достаточно гибкой, чтобы преодолеть кризис при тех неблагоприятных условиях, в которых она находится.

ПОЛЕЗНАЯ КНИГА

Л. КОСМАТОВ

Книга заслуженного деятеля искусств А. Головни — пока единственный труд о мастерстве оператора, построенный с учетом программы курса операторского мастерства ВГИК. Эта книга является ценным пособием не только для студентов ВГИК, но и для операторов, работающих на производстве.

«По глубочайшему убеждению автора, операторы, как основные художники кинематографа, создают новое изобразительное искусство. Следовательно, они создают новую изобразительную культуру и новую технику изображения не на холсте, а на экране, не краской, а светом» — так пишет А. Головня в своем обращении к читателю. Это утверждение основано на многолетнем опыте автора и понимании им специфики труда и творчества того «цеха» кинематографистов, который 50 лет назад начал производство «движущихся фотографий» и ныне пришел к изобразительному решению тех произведений искусства, какими являются современные кинофильмы.

Книга А. Головни называется «Свет в искусстве оператора». Эта тема,—важнейшая в творчестве современного кинооператора, — справедливо становится доминирующей в первой книге о его мастерстве. Но автор не ограничивает себя вопросами освещения. В книге отражен, по существу, весь комплекс вопросов, касающихся творческой части операторского искусства.

Начав с краткой исторической справки о развитии светотеневого изображения, автор в дальнейших семи главах последовательно рассматривает основные вопросы, связанные с изобразительным построением и освещением кинокадра и фильма в целом.

В этом смысле интересна глава вторая — «Практика освещения крупного плана».

Создателями крупного плана в равной мере являются актер, режиссер и оператор. Здесь нет ни декорации, ни костюма, ни тех элементов павильона или натуры, которые могли бы оказать психологическое воздействие на зрителя. При восприятии крупного плана зритель видит актера глазами оператора; даже фон, как правило, оптически размытый, не отвлекает внимания от того основного и главного, что хотел сказать в этом крупном плане оператор, решая задачи, поставленные сценарием и режиссером.

Глава, посвященная крупному плану, на 16 страницах текста лаконично и в то же время исчерпывающе дает как бы сгусток всего того, что по этому поводу думалось и писалось за годы существования кинематографа.

Иллюстрации и практические указания делают главу чрезвычайно конкретной, а все теоретические ее положения—практически применимыми в творческой деятельности оператора.

Глава третья—«Экранный образ актера в фильме»—уделяет недостаточно внимания роли оператора в создании атмосферы произведения в целом.

От мастерства и умения оператора найти изобразительные средства, адэкватные поэтическому замыслу сценариста, интерпретированному режиссером, зависит выразительность образа, который видит зритель с экрана. В этом смысле был бы желателен более глубокий и последовательный анализ операторской практики и конкретный вывод о том, что свет и композиция кадра неосуществимы и немыслимы вне творчества «человека с киноаппаратом».

Следующие главы книги дают сведения о технике и искусстве освещения, о необходимости достижения единства стиля в работе художника - декоратора и художника-оператора, о координации их усилий для получения задуманного оператором изобразительного решения фильма и тонального его единства.

Страницы книги, посвященные анализу творчества отдельных мастеров кинематографии, равно как и глава «Операторская работа в некоторых фильмах», посвященная анализу творческого пути автора, представляют большой интерес как первая веха на пути к созданию искусствоведческого труда по истории и теории операторского мастерства.

С радостью отмечаем мы хотя и краткий, но квалифицированный и интересный по существу анализ творческого пути А. Москвина, Б. Волчека, Э. Тиссе и др.

Книга А. Головни несомненно является полезным вкладом в киноискусствоведческую литературу. Однако хотелось бы пожелать, чтобы при переиздании этой нужной книги (а переиздание безусловно потребуется, так как она вышла маленьким тиражом) были учтены следующие замечания:

1. Необходимо ввести специальную главу, посвященную съемкам в интерьерах исторического значения, где применяется искусственное освещение, но нет специально построенных декораций (как это было, например, при съемке фильма «Клятва»).

Подобные съемки ставят перед оператором новые, не изученные еще проблемы изобразительного мастерства.

2. В материалы о съемках на натуре надо ввести разделы, посвященные съемкам пейзажей и съемкам в пасмурную погоду. Советская кинематография, в противовес зарубежной, всячески борется с фальсификацией натуры в павильонах и на специально построенных натурных площадках и широко применяет экспедиционные методы работы.

Хочется пожелать автору, чтобы успешно начатая им работа по уточнению терминов и ясности формулировок была продолжена.

Нужно надеяться, что в дальнейшем Госкиноиздат будет издавать книги подобного рода более совершенно технически и на лучшей бумаге.

А. Головня. Свет в искусстве оператора. Госкиноиздат, 1945. Стр. 136, тираж 3 000 экз., цена 20 руб.

—o—

НОВЫЕ КНИГИ

ГОСКИНОИЗДАТ

Михаил Глидер, *лауреат Сталинской премии.* **С киноаппаратом в тылу врага.** *Литературная обработка О. Савича.*

Стр. 240. Тираж 15 000. Цена 13 руб.

БИБЛИОТЕКА КИНОДРАМАТУРГА.

Георгий Мдивани. Новая Югославия. *Сценарий.*

Стр. 108. Тираж 10 000. Цена 2 руб. 50 коп.

БИБЛИОТЕКА КИНОДРАМАТУРГА.

Д. Дель, Л. Рахманов, А. Зархи, И. Хейфиц. Депутат Балтики. *Сценарий, 2-е издание.*

Стр. 94. Тираж 15 000. Цена 2 руб.

В ПОМОЩЬ ФОТОЛЮБИТЕЛЮ. ВЫПУСК 1.

В. Микулин. Краткая фоторецептура.

Стр. 16. Тираж 100 000. Цена 1 руб.

ХРОНИКА

20 февраля в Москве в помещении бывшего кинотеатра «Востоккино» первой серией фильма «Робинзон Крузо» открылся кинотеатр «Стереофильм». Объемный фильм «Робинзон Крузо» поставлен А. Андриевским по одноименному роману Д. Дефо. Главный оператор Д. Суренский. Художник Г. Турылев. Композитор Л. Шварц. В первой серии снимались артисты: П. Кадочников (Робинзон Крузо), А. Смирнин (отец), Е. Саникидзе (мать), В. Павленко (Лиззи).

В кинотеатре установлен новый экран размером 3х3 м конструкции С. Иванова. Новый экран существенно отличается от довоенного. С. Иванов заменил проволочный растр оптическим светосильным, состоящим из системы конусообразных линз, обработанных с точностью до 0,01 микрона.

Оптический светосильный растровый экран больше довоенного, проицируемое на нем изображение ярче, он более удобен для промышленного изготовления.

***

В конце января в фойе Центрального дома работников искусств была организована выставка работ художников кино. На выставке представлены работы народного художника РСФСР В. Егорова, заслуженного деятеля искусств РСФСР И. Шпинеля, художников В. Комарденкова, А. Уткина, С. Каманина, Е. Свидетелева, Е. Куманькова, А. Фрейдина, Г. Мясникова и М. Богданова, А. Агранова и других.

К сожалению, на выставке были слабо представлены эскизы к фильмам, вышедшим на экран, и широко — эскизы к непоставленным фильмам. Преобладали эскизы на исторические темы, значительно меньше уделено внимания темам современности. Выставка не дала полного представления о работе художников кино еще и потому, что на ней не представлены многие из молодых художников, плодотворно работающих по оформлению фильмов.

Хорошую инициативу ЦДРИ должны подхватить киноорганизации и прежде всего Дом кино. Популяризация работы художников кино поможет поднять изобразительную культуру советских фильмов.

***

30—31 января в Московском доме кино была проведена конференция «Опыт работы молодых творческих работников киноискусства».

Конференцию открыл И. Трауберг. Вступительное слово к конференции сделал заслуженный деятель искусств РСФСР С. Герасимов, посвятивший свое выступление вопросам воспитания молодых режиссеров и актеров.

Анализируя первые самостоятельные постановки молодых режиссеров, С. Герасимов отмечает, что для этих работ типична стандартность в решении сценариев. По мнению С. Герасимова, режиссер должен быть автором фильма и только тогда может выявиться яркая индивидуальность творческого работника.

Выступившие на конференции А. Фролов, И. Фрез, М. Егоров поделились опытом первых работ.

Сообщение о молодых операторах и их съемках сделал заслуженный деятель искусств РСФСР А. Головня. Заслуженный артист РСФСР А. Птушко говорил о творческих биографиях художников, окончивших художественный факультет ВГИК и успешно работающих на производстве.

В. Катинов, рассказывая собравшимся о творчестве молодых кинодраматургов, полемизировал с С. Герасимовым, считая, что режиссер может быть автором сценария только в порядке исключения, а не как правило. Э. Гарин прочитал отрывок из сценария Э. Бурановой «Драгоценные зерна».

О дебютах молодых киноактрис говорил И. Трауберг, также отметивший стандартность и штамп в исполнении ролей.

Следует отметить, что такому важному и нужному начинанию, как конференция молодых творческих работников, правление Дома кино не уделило достаточного внимания: не была обеспечена широкая аудитория; прения проходили неорганизованно, бессистемно и носили случайный характер; не были показаны фильмы, в постановке которых принимали участие молодые творческие работники; не экспонировались работы молодых художников и т. д.

Собравшиеся высказали пожелание, поддержанное А. Медведкиным и М. Донским, о повторении конференции при более тщательной подготовке.

ИДУТ СЪЕМКИ

Мосфильм

По своей пьесе «Кремлевские куранты» Н. Погодин написал сценарий «Свет над Россией». Основная тема сценария: рождение плана электрификации страны — предвозвестника великих сталинских пятилеток.

В сценарий введены новые эпизоды, характеризующие деятельность Ленина и Сталина в первые годы советской власти. Ставит фильм заслуженный деятель искусств РСФСР С. Юткевич. Оператор М. Магидсон. Художники: В. Каплуновский (декорации), Л. Мильчин (костюмы), А. Анджан (грим). Роль В. И. Ленина исполняет артист Омского драматического театра заслуженный артист РСФСР Н. Колесников, роль И. В. Сталина — артист М. Геловани, роль Ф. Э. Дзержинского играет В. Марков. В других ролях фильма заняты: народные артисты РСФСР Н. Охлопков (Забелин), В. Зускин (часовщик), заслуженные артисты РСФСР Н. Крючков (Рыбаков), С. Ценин (английский писатель), артистка К. Иванова (Маша).

***

Цветной биографический фильм о великом русском преобразователе природы И. В. Мичурине снимает по своему сценарию заслуженный деятель искусств РСФСР А. Довженко. Режиссер Ю. Солнцева. Снимают фильм операторы Ф. Проворов и Ю. Кун. Художники М. Богданов и Г. Мясников. Композитор Г. Попов. В роли Мичурина снимается артист Ярославского драматического театра им. Волкова заслуженный артист РСФСР Г. Белов. Часть натурных съемок произведена в Мичуринске.

***

Режиссер Ю. Райзман приступил к павильонным съемкам нового цветного фильма «Москва — Тихий океан» по сценарию Л. Малюгина. Действие фильма происходит в вагоне поезда, идущего из Москвы во Владивосток. В съемочной группе: режиссер Б. Свешников, художник А. Фрейдин, операторы И. Гелейн и А. Кальцатый.

ФИЛЬМЫ ВЫПУСКА 1947 ГОДА

ЯНВАРЬ

Кадр из фильма «Адмирал Нахимов».

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

МОСФИЛЬМ

«АДМИРАЛ НАХИМОВ»

Сценарий Игоря Луковского. Постановка Всеволода Пудовкина. Режиссер Д. Васильев. Операторы: А. Головня и Т. Лобова. Композитор Н. Крюков. Художники: В. Егоров, А. Вайсфельд, М. Юферов. Комбинированные съемки: оператор Б. Арецкий, художники: М. Семенов, Д. Суллержицкий. Звукооператоры: В. Зорин, М. Шмелев. Консультанты: по истории—академик Е. Тарле, по военно-морским вопросам—капитан 1-го ранга Н. Новиков. Директора картины: М. Левин, Е. Сергеев.

Исполнители: адмирал Нахимов — А. Дикий, лейтенант Брунов — Е. Самойлов, отставной капитан Лавров —В. Владиславский, князь Меншиков— В. Пудовкин, Корнилов—Н. Чаплыгин, Остен-Сакен—П. Соболевский, Петр Кошка— Л. Князев, Наполеон III—А. Хохлов, Осман-паша—Р. Симонов, лорд Раглан — П. Гайдебуров, генерал Пелисье—Б. Оленин, капитан Эванс — Н. Брилинг.

«ПЕРВАЯ ПЕРЧАТКА»

Сценарий А. Филимонова. Постановка А. Фролова. Оператор Ф. Фирсов. Композитор В. Соловьев-Седой. Текст песен В. Лебедева-Кумача. Звукооператор В. Кирпенбаум. Консультанты по боксу: К. Градополов и В. Михайлов. Режиссеры: Л. Брожовский и Л. Инденбом. Художники: С. Мандель, В. Каменский, И. Степанов. Директор картины В. Гутин. Хор и оркестр Министерства кинематографии СССР, дирижер В. Кнушевицкий.

В ролях: Привалов (тренер бокса)—В. Володин, его жена—А. Зуева, Никита Крутиков—И. Переверзев, Нина Грекова—Н. Чередниченко, Кошелев (директор совхоза)—С. Блинников, Шишкин (тренер по боксу)—В. Грибков, Юрий Рогов—чемпион СССР в полутяжелом весе А. Степанов, его мать — Т. Говоркова, Лубяго—А. Белов, Савельич—П. Оленев.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«ЦЕНТР НАПАДЕНИЯ»

Сценарий Б. Ласкина, Е. Помещикова, Постановка С. Деревянского, И. Земгано. Оператор И. Шехтер. Художник А. Бобровников. Композитор О. Сандлер. В главных ролях: Лена — Е. Деревщикова, Андрей — В. Доронин, Семен — Б. Толмазов.

Кадр из фильма «Первая перчатка».

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«СОВЕТСКАЯ ЭСТОНИЯ»

Документальный фильм о советской Эстонии в дни Великой Отечественной войны и в дни мирного строительства Режиссер Лидия Степанова. Сценарный план Л. Степановой и П. Рувино. Операторы: В. Томберг, С. Школьников, И. Бессарабов, В. Марвель, М. Прудников. Текст И. Бачелиса и А. Каменогорского, читает Л. Хмара. Композитор Вильям Райман. Дирижер Г. Гамбург. Хор и оркестр Министерства кинематографии СССР. Производство Центральной студии документальных фильмов и Таллинской студии кинохроники.

«БОЛГАРИЯ»

Фильм об истории болгарского народа и его борьбе за национальную независимость. Автор-режиссер Р. Кацман. Автор текста И. Эренбург, читает Л. Хмара. Режиссер М Фиделева. Операторы: А. Брантман, П. Касаткин, А. Левитан, В. Соловьев, А. Сологубов, А. Велчев, В. Жанцов, Б. Карастаянов. Музыкальное оформление А. Ройтмана, С. Обреченова, Д. Штильмана. Звукооператоры: Д. Овсянников, С. Егоров. Производство Центральной студии документальных фильмов и киностудии Фондации «Болгарское дело».

«СОКРОВИЩЕ ГОРНОЙ ШОРИИ»

Киноочерк о жизни шорцев. Автор-режиссер З. Тулубьева. Сценарный план и дикторский текст Б. Агапова, читает Л. Хмара. Оператор М. Силенко.

КИНОЖУРНАЛЫ

«Новости дня»: № 1 — Режиссер И. Посельский, редактор А. Колбановский.

№ 2 — Режиссер С. Бубрик, редактор А. Колбановский.

№ 3 — Режиссер И. Копалин, редактор А. Колбановский.

№ 4 — Режиссер В. Бойков, редактор Ю. Смирницкий.

№ 5 — Режиссер М. Варейкис, редактор А. Колбановский.

№ 6 — Режиссер Д. Вертов, редактор А. Колбановский.

№ 7 — Режиссер Э. Шуб, редактор Ю. Карапкин.

«Пионерия» № 1 — Праздник детской книги в Москве. Режиссер Л. Варламов.

«Советский спорт» № 1 — Первенство СССР по боксу. Режиссер Я. Посельский, редактор С. Кантор.

СПЕЦВЫПУСКИ

«В. Вахрушев». Режиссер В. Бойков.

«Пребывание в Москве делегации депутатов законодательного собрания Чехословацкой народной республики». Режиссер И. Копалин.

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«ПУТЬ К СИЛЕ»

Тренировка тяжелоатлетов. Сценарий Б. Старшева. Режиссер А. Кондахчан. Операторы В. Черницкий, В. Пахомова.

КИНОЖУРНАЛ «НАУКА И ТЕХНИКА»

№ 69. Выпускающий режиссер П. Петрова.

№ 76. Режиссер К. Когтев. Оператор Н. Смирнов.

НОВОСИБИРСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«ЗАБОТА О МАТЕРЯХ»

Сценарий Л. Сухаребского. Режиссер П. Вейнштейн. Оператор А. Дахно.

«105 ЛОШАДИНЫХ СИЛ»

Электрификация колхоза «Заря». Сценарий Н. Щелчкова. Режиссер Н. Гурьев. Оператор Г. Дробин. Консультант профессор П. Власов.

И. о. ответственного редактора Н. А. ЛЕБЕДЕВ.

А-05329. Сд в пр. 27/II 1947 г. Подп. к печ. 9/IV 1947 г. Тир. 4000. 4 п. л. Уч.-изд. 6 л.Зн. в 1 п. л. 6000. Ф. б. 60×92¹/₈

Типография «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7. Зак. № 570.

Ч8
21/IV

№ 2776

Цена 10 руб.

ВСЕСОЮЗНАЯ
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
ОБЯЗ. ЭКЗ.
1947 г.